IL BARETTI

Fondatore: PIERO GOBETTI

MENSILE — LE EDIZIONI DEL BARETTI — CASELLA POSTALE 472 — TORINO

ABBONAMENTO per il 1927 L. 15 - Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno IV - N. 1 - Gennaio 1927

Commemorazione di Borgese

Questo *Ottocento europeo* (Milano, Treves, 1927) ci determina a prender per sempre congedo da Giuseppe Antonio Borgese. Gli auguriamo lunga vita, produzione abbondante, lettori numerosi, ma non apriremo più un suo libro: il tempo è prezioso, e per l'ultima volta abbiamo sciupato un pomeriggio sulle carte del saraceno di Galleria. Ciascuna generazione imbalsama le proprie mummie, e come per Borgese non debbono più aver importanza alcuna un Villari, un Del Lungo, gli stessi Croce e D'Annunzio, così a nostra volta trasportiamo nelle casse e nei ripostigli le sue opere complete. Negli scaffali a portata di mano possono rimanere Renato Serra, Cecchi, Tilgher, a far compagnia a Thibaudet, a Strachey, a Bonamy Dobrée, magari a Ramon Fernandez e ad Abel Bonnard: non c'è più posto per l'autore di *Ottocento europeo*, che può aggregarsi, se gli piace, al timido Pancrazi, a un Piero Nardi, a un Valentino Piccoli, e al più recente di tutti, Ravegnani Giuseppe. Ma sono cose che non ci riguardano.

Come il generale Cavaignac, G. A. Borgese può esclamare: « Io non caddi, discesi ». Gli articoli che egli scrisse tra il 1909 e il 1911 e che formarono le tre serie della *Vita e il libro* (di cui è in corso di stampa l'edizione definitiva) debbono esser considerati infatti come la manifestazione più salda, vivace e geniale del tempo eroico della critica giornalistica italiana. L'Università entrava allora fragorosamente nelle terze pagine dei grandi quotidiani, e certo il suo ingresso fu fecondo di ardori intellettuali, di polemiche, di dibattiti. Cessava l'atmosfera sospettosa e pedantesca che aveva per lunghi anni gravato sulla nostra cultura: prendevano fine le sterili, superficiali, dilettantesche e frivole dissertazioni di illetterati che trinciavano sentenze sopra argomenti a loro del tutto sconosciuti. Il principio della competenza e quello della specializzazione si andavano sempre più affermando. I tecnici dell'arte e della scienza erano chiamati a divulgare pensieri e teorie, e non inefficacemente. Il nostro giornalismo traeva dalla loro collaborazione una maggiore serietà di propositi, una più vigile e cosciente modernità d'intenti, sì da esser giudicato uno dei migliori d'Europa; e, d'altra parte, i movimenti intellettuali più audaci e recenti giungevano con grande rapidità e sufficiente precisione al pubblico, togliendo alla sua educazione quel carattere provinciale e ristretto che sino allora l'aveva distinta e segnata.

La formazione universitaria non è la più adatta — a meno che la vocazione non l'accompagni — a preparare il critico giornalista: il passaggio dalla scuola o dalla cattedra alle colonne di stampa da riempire, non sempre avviene felicemente, e anche oggi — quando la tolleranza per le astruse ideologie e le asperità stilistiche è universale — si nota con frequenza il dissidio tra le esigenze del mestiere, le abitudini di studio e di esposizione, e il temperamento. G. A. Borgese fu forse il solo della sua generazione ad avere naturalmente il dono della mentalità giornalistica, e se la *Vita e il libro* ci attrae ancora, ciò accade perchè non troviamo, tra i critici contemporanei, chi lo valga ed eguagli. Nel taglio dell'articolo di Borgese c'era (è Serra che l'ha osservato) un'innegabile influenza dannunziana: oggi lo stampo si è perduto. Delle magnanime e magnifiche peregrinazioni dannunziane e pascoliane, intese a creare l'arte della terza Italia sopra un terreno imperituro, Giuseppe Antonio Borgese fu, volta a volta, censore ed araldo. Egli stimava «che il còmpito della critica fosse alto e duplice: radunare il pubblico, la nazione, intorno all'arte vera, e farsi coscienza dell'arte, elaboratrice della cultura su cui sorge l'arte » (nuova pref. a *La vita e il libro*, ed. 1924).

In qual modo egli svolse la sua missione di critico? Non abbiamo da cambiar una sillaba a quanto scrivevamo in proposito nella *Cultura* del luglio 1924:

« A rileggere gli articoli de *La vita e il libro* si prova un godimento profondo, per l'entusiasmo intellettuale che li ispira e che certo oggidì apparirebbe ingenuo. Agli alchimisti e ai distillatori di decotti critici, l'impeto gagliardo deve certamente spiacere, la passione far nausea e ribrezzo. L'artificiosa, ma geniale violenza di Giuseppe Antonio Borgese articolista, fa sì che non daremmo la sua opera puramente letteraria per quella poetica, romanzesca o drammatica. Non c'illudiamo affatto sul valore propriamente critico (*La vita e il libro* resterà come storia di un'esperienza e documento di costumi) delle sue pagine, e sappiamo distinguere la bellezza e la genialità giornalistica di un finale e di un inizio di articolo, dal pregio intrinseco dello stile e dall'acutezza e attendibilità del giudizio. Leggere che la « letteratura inglese è nel complesso la più borghese, la più casereccia, la più temperata di quante siano fiorite in Europa » (I, 53, ed. Zanichelli), scoprire che Kipling « messosi a scrivere, ha raccontato ogni cosa, senza principio nè fine, senz'ordine e senza stile, senza passione nè odio » (I, 55, *id.*), imbattersi, dopo una cascata di sciaguratissime immagini, in quest'orrenda frase: « Nell'*Elettra* non c'è quasi traccia di cipria e di belletto. Giacchè i modelli greci esercitano automaticamente una specie di massaggio elettrico sulla schiena dei poeti decadenti » (I, 141, *id.*) non ci sorprende. Borgese è stato sempre per noi un critico molto approssimativo, o meglio un giornalista che ha stupendamente tradotto il libro altrui in articolo, cercando l'effetto e non la rigida precisione. Se è vero che il critico ideale dev'essere « filosofo, storico, erudito, poeta », egli è stato anzitutto poeta, poi ha seguito la moda filosofica. Storia ed erudizione gli si sono negate a più riprese. Vedete, per esempio, la sua incapacità a inquadrare France o Barrès, a collocarli nelle correnti del loro tempo. Osservate la sua prodigiosa abilità sintetica, ma notate com'egli sia grossolano nell'analizzare e nel definire, manchi di prospettive schiettamente letterarie, di preoccupazioni stilistiche, di riferimenti dottrinali e classici. In fondo G. A. Borgese, critico giornalista principe, ha dato più che altro un esempio singolarissimo di romanticismo culturale, che gli ha permesso di spiegare eccellenti qualità di scrittore, e di svolgere un'azione proficua e sensibile ».

***

La storia della decadenza è presto fatta. Negli *Studi di letterature moderne* (1915) i vizi di superficialità e prepotenza interpretativa andarono aumentando, pur non smorzandosi la passione del critico; in *Tempo di edificare* (1924) giganteggiarono, nell'*Ottocento europeo* hanno sradicato le più elementari esigenze (preparazione culturale, serietà di esposizione, precisione di scrittura) e addirittura cacciato al bando il gusto e l'interesse del mestiere di critico, compiuto di mala voglia, sbadatamente, nel modo più stracco e distratto possibile. Si direbbe che Borgese abbia un contratto con il *Corriere della Sera* per cui deve dare al giornale un articolo relativo a un libro ogni due novelle. Poi, fedele al suo metodo di non lasciar perdere una riga stampata, mandi a Treves i ritagli, senza neppure aggiornarli (per Rolland egli rimane fermo ad *Annette et Sylvie;* parlando di Chamisso ignora l'utile studio dell'Alfero, ecc.) contando sopra la « benevolenza dei lettori » (prefazione).

Al centro di quello che si prospetta come lo sfacelo della critica borgesiana sta un divertente equivoco. Svegliatosi nel dopoguerra romanziere, il saraceno di Galleria dovette trovare che la critica era un genere inferiore e indegno. Leggere scrupolosamente un autore, saggiarne la biografia e la bibliografia diventò per lui un'occupazione « professorale » e di terz'ordine. Entrato nella schiera degli « artisti », dei « creatori », gli spuntò in corpo un profondo disprezzo per la « timidezza di tanti critici puri; il cui fondo è amore esclusivo dell'arte *senza vera e tenace volontà di possesso* » (*Ottocento*, cit., p. 12). Chi ha il possesso, la virilità dell'arte nella misura dimostrata da quel capolavoro schiumoso, muscoloso, popolato di eroi e di stupendi paesaggi che è *I vivi e i morti* può a buon diritto parlar così di un meschinello impotente, vogliamo dire del Sainte-Beuve, lo scrittore che contiene in germe tutto l'Ottocento francese, lo storico che ha lasciato una galleria di ritratti come non ne possiede nessuna letteratura, l'unico critico che ancor oggi faccia testo nel mondo culturale d'Europa e d'America. Davanti a questo « classicista, come tutti i geni incompresi », il neo romantico Borgese fa dunque la ruota e schiamazza, punteggiando di esclamativi e di « a capi » la prosa tapina e sbrindellata che lo concia per le feste.

Ricordiamo lo stupore provato alla lettura sui *Libri del giorno* della prima puntata delle impressioni critiche che dovevano esser poi intitolate *Tempo di edificare*. Il periodare gagliardo e rumoroso de *La vita e il libro* si era mutato in un rivoletto di aggettivi stravaganti e di frasi senza spina dorsale, in un cumulo di digressioni laboriose, in un labirinto di paralleli acchiappati al volo, in una collezione di spunti cronistici stemperati con dei concettini presuntuosetti e imbellettati, in una ragnatela di allusioni che volevano essere spiritose, nel più indigesto e scipito pastone di questo mondo. Sembrava di essere ad una « prima rappresentazione » al Manzoni od ai Filodrammatici, e di veder entrare il bel saraceno in abito da sera, con il ciuffo falsamente ribelle sulla fronte bruna, mentre le rosse labbra aprivansi ad un sorriso o allungavansi per un baciamano. Intorno, il sussurro di « Maestro, maestro » da parte di letterati della forza di Enrico Serretta e di ampie signore scollate e profumate. Allora si scorgeva il bel saraceno di Galleria adattarsi al suo pubblico e titillarlo con richiami e menzioni ad opere ed autori in voga, e magari col patetico ricordo di Federigo Tozzi (che fu di moda, poveretto, per un anno o due, ed era tanto comodo come tema di declamazione alla De Vigny: l'artista ucciso dalla società). A poco a poco il profluvio delle parole inutili annebbiava la mente degli ascoltatori. E' ancora critica questo chiacchiericcio nebuloso e inconsistente, spruzzato di mondanità con il garbo di un Ettore Romagnoli? Nel cosidetto grecista viene ancor fuori il *romano de Roma*, l'uomo che va d'amore e d'accordo con Petrolini e buon pro' gli faccia, nel *Tempo di edificare* il saraceno ha perduto persino il piglio del nativo di Polizzi Generosa. Ci si chiede che cosa è la farsa che Giuseppe Antonio Borgese recita e chi dei due ne è più stanco, il pubblico o l'attore. Senonchè, con infinito stupore, si apprende che lo spettacolo è una cosa seria, che Giuseppe Antonio è un critico di vaglia, *Tempo di edificare* un manuale delle impressioni di lettura di un « creatore », e coloro che gli danno retta il fiore dell'intelligenza milanese o degna di esserlo. Poi vengono in luce i corsivetti del « Provinciale » su la *Fiera letteraria* in cui si riafferma a Milano il privilegio di esser la capitale intellettuale d'Italia (si sarebbe tentati di riabilitare, a legger certe cose, le colonnine critiche che Goffredo Bellonci stendeva sul *Giornale d'Italia* bergaminiano, per inquadrare nel suo giusto ambiente il giovane Guido da Verona) e una specie di estetica di cui non ricordiamo neppure il titolo, ma che provocò una discussione interminabile, antagonista ammaestrato certo Zanfrognini Pietro, ricompensato proprio l'altro giorno con un articolo sul *Corriere*. Il più bello di tutto questo anfanare estetico con relativa espettorazione di mucilagine mistica non fu nelle righe di stampa, ma nel *cliché* che riproduceva Giuseppe Antonio ai piedi di un albero ispiratore, con sotto l'informazione che il Giuseppe Antonio predetto era amatore delle escursioni in montagna.

Al tempo in cui uscì il numero in parola della *Fiera*, Curzio Malaparte non ne era ancora redattore-capo, altrimenti non esiteremmo ad attribuirgli anche simile diabolico scherzo. C'era in giro per Milano infatti, sin da qualche anno fa (mi pare nei mesi che precorsero la memorabile rappresentazione di *Lazzaro*) una fotografia del saraceno di Galleria seduto alla scrivania e avente a lato un vaso da fiori: perchè dunque servirsi di una brutta e poco accademicamente poetica istantanea?

L'equivoco del critico che si crede artista è ciò che ha rovinato Borgese. Badiamo bene che tra le due attività non esiste incompatibilità veruna, a patto di conoscere le risorse del temperamento che vi si applica. Per un critico storico e psicologico come il Sainte-Beuve, nutrito alle migliori fonti della letteratura e della retorica, *Volupté* non costituiva un salto nel buio, poichè poteva impiegarvi la penetrazione di moralista innata in lui e lo stile venato e tormentato che fu quello della sua prima maniera. Ma abbiamo veduto come Borgese non fosse altro che un giornalista della critica, un traduttore frettoloso e colorito di impressioni grossolane, senza il menomo dono di osservatore di uomini e di ritrattista, e con l'idea mai abbandonata di erigere un'estetica di fronte al torrione crociano. Tutto quanto il suo temperamento era in grado di dare l'ha dato in *Rubé*, visione approssimativa e ambiziosa della guerra, cronacaccia gonfiata a furia di schemi e di problemi allo scopo di imitar Dostoiewski, e che solo il plagiario Louis Gillet poteva scambiare per un « à la maniere de Stendhal » mentre quel finissimo israelita di Benjamin Crémieux non cadeva nella trappola, valutava il romanzo al suo giusto prezzo, e ricusava di tradurlo e collocarlo presso un editore parigino.

In *Rubé*, il Borgese dell'anteguerra, l'uomo che si sentì alla vigilia di diventare direttore del *Corriere della Sera* e ministro, il caposcuola del «Savini», insomma, non è ancora del tutto finito. Il periodo del ripiegamento in profondità comincia subito dopo, con il ritiro a Ghiffa. Escono *I vivi e i morti*: la piega è presa. Mortificando i propri istinti — l'ipotesi del loro esaurimento è meno verosimile — Borgese è preso dalla mania di fare. Luigi Ambrosini scriveva gli articoli clamorosi e coraggiosi contro l'inflazione letteraria, e si sentiva Borgese a gridare: « Ma che cosa ha « fatto » in vita sua Ambrosini? Bisogna creare..... Io..... ». Giuseppe Antonio aveva « fatto » *Le poesie!*

***

Tale era lo stato d'animo con cui Borgese ritornò alla critica. Gli Albertini lo avevano messo in tacere politicamente, la letteratura non lo interessava più, l'arte, la moda e il successo lo preoccupavano. Tra gli *Studi di letterature moderne* e *Tempo di edificare*, quasi dieci anni d'intervallo: la guerra, le campagne politiche, le poesie, due romanzi, un dramma, le prime novelle. E poi, il nugolo dei piccoli incensatori, la Galleria milanese riboccante di adulazioni.... Svolta pericolosa. E Borgese deviò. Diede alla luce l'olla podrida di *Tempo di edificare* e si rimise a scrivere, nella terza pagina del *Corriere*, gli articoli dell'*Ottocento europeo*.

Gli mancava ormai la molla essenziale del critico: il desiderio di definire, comprendere, giudicare, ritrarre. Gli autori non gli dicevano più niente, le opere lo lasciavano freddo. Persino le indicazioni bibliografiche (*Le stupide XIX siècle* di L. Daudet sarebbe uscito, a sentir lui, a puntate nella *Nouvelle Revue Française!*) cadevano dalla sua penna trascuratamente. Accadevagli di gloriarsi del fatto che le sue pagine erano « quasi tutte ispirate ad ammirazione e fervore, quasi nessuna a giusta o ingiusta volontà polemica », di accontentarsi del vuoto rimbombo delle frasi: « Dalla vigilia della Bastiglia alla guerra del '914, dal preromanticismo alla morte di Tolstoi: tale è l'epoca e lo stile che chiamiamo Ottocento». (chissà che cosa è il « preromanticismo » per Borgese. Una data fissa come quella della dichiarazione dei diritti dell'uomo?) Dovendo riportar dati di fatto, lo faceva in questo modo: « Pare anzi che poco fa L. Daudet, vindice della Chiesa e del Trono, abbia pubblicato un romanzo licenziosetto ». E le figure? « Un ventaglio chiuso che fra stecca e stecca contiene i segni di quasi tutte le potenzialità date allo spirito dell'uomo: tale ci si presenta in origine Pascal ». E i giudizi? «..... quella poesia encomiastica del genere umano che, *sistemata* nella vittorughiana *Légende des siècles* doveva alfine *accademicamente dilatarsi* nei poemi di Mario Rapisardi ». Di Shelley: « E tutta italiana fu la sua morte ». Di Dostoiewski: « l'*Eterno marito* è un albo di *schizzi* profondi e ariosi, la cui fattura ricorda i *voluminosi* e *pesanti* ritratti dell'*Idiota* ». Di Andreief: « arte *storta*, eppure ancor forte ». Al cospetto di formule simili si ha il dovere di domandare se le parole abbiano ancora un senso, per Giuseppe Antonio. Ma si finisce per

comprendere che tutta la nuova critica borgesiana, la critica del « creatore » consiste proprio in questi accoppiamenti di termini voluttuosamente ricercati, che tutta la ragione di continuare a render conto dei libri altrui è nel piacere di tratteggiar dieci delle frasi che riportammo sopra. Per Giuseppe Antonio gli uomini e le opere non esistono più come materia da esaminare e da interpretare, ma come pretesto per combinare la frase pseudo-poetica di cui va in caccia. Scommettiamo che il superficiale e abborracciato saggio su Chamisso, che sembra opera di un orecchiante lettore della « Biblioteca Universale Sonzogno » al cui testo Borgese si riferisce, è composto per arrivare qui: « Ed è questo grigio che dà il tono a tutto il libro. Grigio crepuscolare e plenilunii sentimentali; tenere querimonie e rimpianti dignitosamente modulati; colori di ombre e di riflessi; delicati contrappunti azzurrini che sfumano nel cenerognolo ».

L'insegnamento spietato dell'aggettivazione artistica ha il suo *clou* nell'articoletto intitolato « Il testamento di Heine », dove si può leggere: « visione meno *canora* (quella di Heine della Palestina) e più storica di quella che n'ebbe Renan ». (p. 195) e un finale istruttivo: «.... quanto più cupo era il senso della solitudine e della *morte* tanto più dolce squillava il canto. Non per nulla i Greci avevano attribuito la voce più bella alla Sirena ».

* * *

Riprendiamo fiato, e indaghiamo ancora una volta se Giuseppe Antonio non si sia volutamente prefisso di fare della critica « da artista », la critica che fecero Moréas, Gautier, Paul de Saint-Victor, Barbey d'Aurevilly e via via senza risalire a Hugo e a Lamartine ma fermandoci magari al Lemaître. C'è da crederlo: troppo umile doveva infatti sembrargli il semplice compito di « leggere e far leggere », che è poi quello dei critici militanti.

E allora nacque il mortale equivoco: l'artista è dispensato dal tenersi al corrente, dal meditare, dallo studiare; non gli si chiedono che le reazioni del proprio temperamento dinanzi all'opera altrui. Ma, in primo luogo, era Giuseppe Antonio un artista? Che Hugo lasci dalla sua enorme tavolozza cadere dei brani di critica è naturale, che Lamartine si abbandoni con commossa eloquenza ai ricordi è legittimo, ma che Borgese, per aver scritto *Rubè, I vivi e i morti, l'Arciduca*, quel libro di novelle di cui non si ricorda neppure il nome e quelle poesie che sono acqua passata, ritenga di esser autorizzato a disegnar dei ghirigori, con mal celata sopportazione e a cuor contrario, sui margini dell'*Ottocento europeo* è alquanto comico.

Egli non ha voluto finire come il giornalista che sta sulla breccia sino alla morte, anzi ha disertato il campo ove natura lo spingeva, per salire le scale delle chiesuole alla moda. Articolista poderoso, e soltanto articolista, lo vediamo oggi nel branco dei mistici e degli pseudo-artisti, a scriver novelle pressapoco alla Marino Moretti o alla Fausto Maria Martini. La discesa non poteva essere più curiosa e caratteristica. Commemoriamo l'autore della *Vita e il libro*, cronaca del 1910, di una generazione con la quale abbiamo fatto i conti. E abbandoniamo il Borgese d'oggi alle mani vellutate di un Piero Nardi, che nel suo *Novecentismo* pone Giuseppe Antonio fra le colonne del secolo nuovo. L'Ottocento europeo per noi è un tema serio, direi quasi tragico. I suoi eroi non ci servono per incollar con lo sputo dieci aggettivi pittoreschi a delle divagazioni annoiate. La sensibilità di Borgese è morbida, malata: non è la nostra. La sua critica non ci concerne più, la sua arte non c'interessa ancora. Addio, Giuseppe Antonio.

ARRIGO CAJUMI.

Introduzione a Papini

— Non c'è nessuno che mi voglia dire spietatamente, da vero amico, quel che ho fatto di male, quel che non ho fatto e avrei dovuto fare, i miei difetti, i miei vizi, i miei delitti?
— Io voglio farmi un'anima grande — voglio diventare un uomo grande, un uomo puro, nobile, *perfetto*.
— Non mi è accaduto neppure una volta di sentir mormorare dentro di me il rimorso per qualche azione non compiuta o fatta male, o contraria a qualche legge degli uomini o d'Iddio.
(G. PAPINI, *Un uomo finito*, 155).

Tra odii e amori

Io non ho mai amato Giovanni Papini, benchè, come tutti quelli della mia generazione, l'abbia letto con interesse specialmente ai tempi della *Voce*, di *Lacerba* e del futurismo. Ma, per questo mio stesso disamore o scetticismo o apatia, che dir si voglia, al contrario di molti miei amici, che mendicarono le sue parole come affamati del nuovo o d'alcunchè di profetico, e lo inseguirono più che poterono nella sua corsa disuguale, glorificandolo a ogni ora (ciò che non esclude che oggi lo vituperino), pur senza perderlo di vista, da dieci anni in qua l'ho atteso serenamente alle sue tappe: o finte tappe: ho letto, cioè, i suoi libri. Veramente non tutti li ho letti con puntualità; però, dicendo tappe, ho detto giusto: giacchè le sue sono due o tre, e due o tre libri le riassumono e le segnano. Questa ventina di volumi, o più, che — salvo pochi — il solerte Vallecchi ha raccolto sollecitamente, compresi il *Dizionario dell'Omo salvatico* e i *Poeti d'oggi*, in collaborazione con Giuliotti e Pancrazi, e che, per l'occasione, letti o riletti, ho disposti in tre pile su lo scrittoio, non mi trovano dunque nuovo al giudizio, nè mi spaventano, e tanto meno mi seducono con le loro copertine d'un fondo — bianco o giallo — e con i loro grossi titoli incisi o no in legno; perchè, se è la prima volta che ne scrivo di proposito, quanto dirò si è venuto lentamente e spontaneamente formando nel mio spirito, così come avviene dei giudizi che formuliamo di tutti gli uomini vivi del nostro tempo, compresi quelli — e in modo speciale — che non ci piacciono, facendo parte, comunque della vita che viviamo, dell'aria che respiriamo, dei pensieri che ci alimentano o ci dissolvono. E se lo metto, in ordine materiale, dopo il Croce, vi è una ragione anche ideale, di contrasto, di antitesi, per spiegare meglio quel rapporto intimo a cui ho accennato in precedenza (*cfr. nel* «Baretti», *Croce allo specchio*), fra l'attività centrale, storicamente risolutiva e propulsiva, del filosofo abruzzese — che studieremo meglio altrove — e quella dei suoi seguaci o dei suoi cosidetti *stroncatori*. Il Papini anche nel recente libro di versi *Pane e vino* (1926), ostenta un suo anticrocianismo cristianizzato, misticizzato a modo suo, se non mistificato; come ieri, al tempo del pragmatismo ne ostentava uno anglicizzato. La cosa interessa veramente se, non soltanto lui, ma i suoi amici più autorevoli, se l'hanno a male quando si parla di crocianismo del Papini, come avvenne quando Mario Vinciguerra osò profanare il *tabù* nel suo *Inventario di Cultura* pubblicato nella *Riv. liberale* (1925) e se n'ebbe cristiane ingiurie da Giuliotti ferocissimo. (Cfr. *R. L.*, A. IV, 11 gennaio 1925). Ma la controversia può finire senza nessuna gozziana *Difesa di Dante*.

Il Papini ha al suo attivo molte, troppe pagine, manifestazioni e sfoghi contro il Croce. Per tacere del *meeting* futurista al *Costanzi* di Roma (21 febbraio 1913) e del famoso discorso *Contro Benedetto Croce* — famoso per ragioni anche vegetali —, i suoi libri quasi ostentano titoli di réclame contro il filosofo.

Se non che io non sto tranquillo come Giuliotti a leggere i titoli, e nemmeno le parole: e su questo punto ho da dire qualche cosa che non garba certo nè a lui nè ad altri: e cioè, che, nonostante il glossario anticrociano, il Papini si riallaccia al Croce, non solo per quelle sue saltuarie, quasi bisbetiche e periodiche adesioni a certe teorie crociane (estetiche specialmente), ma — stando da un punto di veduta più alto e uscendo una buona volta dal pettegolezzo — sovratutto perchè il fiorentino è uno dei nuovi scrittori in parte risvegliati alla libera attività dello spirito dall'opera crociana. Così, a lui che grida continuamente la sua avversione al Croce, è toccata in parte la sorte che, in tempi anche nostri, ha caratterizzato certi antidannunziani, i quali, in fondo, non erano che figli diretti e degeneri dell'allora pontefice D'Annunzio. Ma i figli sono buoni e cattivi; e il Papini, ch'è figlio del suo tempo, mentre non è riuscito a svincolarsi veramente dal Croce, tiene, rispetto all'opera costruttiva di lui, una posizione affatto negativa, benchè d'importanza primaria per la comprensione della storia spirituale di questo primo quarto di secolo. E bisogna chiarirla, sottoponendola al sole del mattino, per uscire una volta per tutte dalle luci dei Bengala.

D'Annunzio, Croce e Papini

Fra il 1903 e il 1906, quando Giovanni Papini, eccitato da un precoce cerebralismo, s'affacciava alla ribalta della vita letteraria, due grandi voci s'erano dunque alzate, le quali, con risonanza e scopi diversi, tenevano desti, e in diversa attesa, gli sguardi degl'italiani. Giacchè, se d'allora in poi D'Annunzio, conchiuso sé stesso, si riecheggiò solamente, continuò tuttavia a influenzare i giovani, se non proprio a trascinare i vecchi; e il Croce, inciso il primo solco, si concentrò potentemente a dilatarlo e approfondirlo, senza più sosta. Altri più grandi o più espressivi, non c'erano.

Nato vagabondo, il Papini non era fatto nè per le contemplazioni, nè per i chiari pensieri lungamente meditati, non per la *Laus vitae*, nè per la formazione di una nuova filosofia. La coincidenza della data di pubblicazione del *Leonardo* e della *Critica*, se è casuale, può anche avere un significato storico: in essa convergono due generazioni, che iniziano due diverse esperienze. La generazione matura e vigorosa del Croce, sa quel che vuole, e costruisce nel silenzio, ripugnando da qualsiasi frastuono di chiacchieroni reclamisti; quella dei giovanissimi, cui appartiene il Papini, non ha mèta alcuna, e possiede soltanto istinti di battaglia e divoratori desideri di conquista. E' un momento della travagliatissima crisi di formazione della nuovissima Italia. Quella che mal si è detta, in senso dispregiativo, «l'Italia di Umberto», si è conchiusa, ma non è finita, giacchè essa è anche l'Italia del Carducci, del Crispi, del D'Annunzio: e se il primo diventa materia di dibattito in cui si provano i nuovi criterii della critica filosofica, l'esaltatore del sensualismo e del superuomo si associa inconsapevolmente al Crispi, che, falliti i suoi tentativi di espansione politica oltremare, aspetta la sua prossima rivincita, il cui primo segnale — per un fatale giuoco della storia — sarà dato da quello stesso Giovanni Giolitti, che l'aveva demolito nel '92.

Ora avviene che in Giovanni Papini — e negli altri della sua generazione — confluiscano le diverse correnti perparate dall'Italia di Umberto, e specialmente quelle dannunziane: e volta, il suo spirito, più che commosso, è in rivolta, posseduto da istinti, intuizioni d'una confusa ma nuova mèta, che lo spingono verso esperienze contradditorie, goliardiche, atteggiate al più fiero disprezzo d'ogni sentimentalismo, ma invece determinate da un fondo romantico, in cui si confondono, se non si unificano, quei due termini che il Seillière recentemente ha tentato di mostrare unificabili: *imperialismo* e *misticismo*. Subito, però, s'imbatte nel Croce, che è l'antitesi dell'indeterminato, l'avversario irriducibile dell'avventura, nell'arte e nella filosofia. E resta sconcertato. La sua natura è irrequieta e senza disciplina alcuna: e il Croce, invece, è positivo, metodico, severissimo negli studi e nella vita. Egli non sa quel che cerchi sotto lo stimolo della giovinezza sfrenata in tutti i sensi: e il Croce si propone degli itinerari accurati, dopo le prime esperienze di ricerche giovanili non tutte fruttuose, ma feconde generatrici del metodo. Cerca, il filosofo, sistemazioni di dottrine per giungere al midollo della storia e apprendere il giusto senso dell'arte, ma lo scrittore fiorentino, incapace di formarsi un idea dell'essere e una regola di vita, dopo letture superficiali, scrive il *Crepuscolo dei filosofi*. Dove il Croce costruisce, il Papini non distrugge, come si è detto, perchè la distruzione presuppone una automatica creazione o sostituzione di valori, ma esprime il vuoto del suo pensiero e l'astrattezza della sua falsa cultura, che sono il vuoto e l'astrattezza di molti della sua generazione. Per es., fra i titoli dei suoi cartelloni, leggerete quello della crociata contro d'Annunzio: «Come al libertino fu rifiutato per sempre l'amore così a questo corteggiatore di mille passioni fu negata ogni vera passione» (*Stroncature*, 60). Ma, leggendo queste e simili definizioni, resterebbe in dubbio se si tratti veramente di D'Annunzio o del Papini medesimo, giacchè questi non è che un nuovo tipo di dannunziano, e della peggiore specie: un falso discepolo, il quale, per apparire modernissimo, si serve della prima guardaroba straniera che gli capiti sotto mano.

Dannunziani ce n'erano stati, e continuavano a essercene, di molte specie e sottospecie; ma, nè i crepuscolari, nè i bestiali daveroniani, devono ritenersi i più bastardi, se si riflette che il Papini creò il più tipico travestimento dannunziano, nella stessa furia con cui fece la sassaiola contro la casa del padrone. Esaltazione della materia, del senso, della forza; sfrenato esoticismo, manieratismo, barocchismo, falsa eloquenza, tutti gli elementi corrotti dell'arte dannunziana — che nel D'Annunzio trovano però l'artista che sa svincolarsene o portarli alla massima espressione — sfociano specialmente nel primo periodo dell'opera del Papini, come una torbida corrente che irrompe e dilaga senza argini su un terreno accidentato.

Si comprende, così, la sua avversione al Croce: avversione non nel senso da lui e dai suoi amici difeso, cioè di una idea contro una idea, ma di una assenza di idee contro un sistema che si va formando con la passione e lo spasimo di tutte le costruzioni profondate nella storia del pensiero umano.

Carattere del Papini

Si sa che ogni periodo di transizione e di formazione è caratterizzato dal fluttuare delle tendenze, dei giudizi, come ogni periodo vigoroso è segnato dalla determinatezza del pensiero e dell'azione. Questo primo quarto del nostro secolo ha tutti i caratteri dei periodi di formazione, e quindi della mobilità delle tendenze e delle forme. Però, essendo un periodo vitale, non di decadenza, di preparazione, non di sfasciamento, alle forze negative si oppongono energie formatrici, alle deficenze in un campo l'avanzato sviluppo altrove: e, in fondo, nel complesso agitarsi degli elementi molteplici che compongono la vita d'una nazione, anche le energie vitali che fra loro si urtano, concorrono in diversa misura alla creazione d'una nuova forma di pensiero e di vita.

Giovanni Papini presenta tutti gli elementi negativi di questo periodo di crisi: superficialità, ondeggiamento di opinioni, ansia del nuovo; ma, sotto la prevalenza di questo suo male, si agitano, come ho detto, istinti, presentimenti, desiderii che, talvolta, sono o sembrano preannunzi di quella forma ignota che si va maturando come nel grembo di una madre, nella nazione inquieta.

Figlio tormentato del suo tempo, più che un dominatore, come apparve a qualcuno e come volle sembrare, egli ne è una vittima: fors'anche la vittima più comprensiva, anche se non la più alta. In lui si riconosce, come ho detto, una considerevole parte, la più numerosa o certo la più rumorosa, d'una generazione. Ed è per questa sua radice inseparabile dal nostro tempo, che la sua opera di scrittore — guardata in sè — presenta così scarso valore, mentre ha il pregio del documento storico di un certo numero di anni se non proprio di un'epca. Da ciò deriva anche il suo carattere spiccatamente autobiografico, che conserva in tutta la continuità del suo sviluppo, dal 1903 al giorno in cui scrivo: carattere, che, per la sua origne, anzichè favorire, come avviene in tanti scrittori, si oppone alle due realizzazioni che l'autore ha vagheggiato: artistica e filosofica. Il tarlo è alla radice. Le forme che quest'opera assume di preferenza, anche quando sembrano fatte per la ricerca critica in senso scientifico, non sono che atteggiamenti in cui si esprime il disordine interiore di un uomo, il quale, sia che si atteggi a filosofo, sia che si diletti a fare dell'arte, ha un solo scopo: manifestare l'impetuoso sè stesso rinnegando gli altri. Queste mie parole potrebbero far pensare all'artista sommo, giacchè ogni grande non ha fatto che concentrare su di sè, sul proprio mondo spirituale, gli sguardi altrui, quasi facendo obliare quelli che l'han preceduto: sicchè la concentrazione dei raggi ideali è l'arte medesima. Ma per il Papini il caso è ben diverso. Egli è un temperamento essenzialmente passionale e polemico: passionale tanto che, ciò che lo interessa esclude, più che per gioco dialettico, per elisione anticipata, ciò che interessa gli altri e il mondo, devastato com'è da un egotismo irragionevole e aprioristico come tutti gli egotismi; polemico, al punto che, ogni elemento di meditazione e di discussione, assume ai suoi occhi caratteri violenti di urto, si atteggia, più che in naturali antitesi, in obbligati scontri, nei quali la virulenza verbale è fine a sè stessa. In realtà questo dominante fondo passionale-polemico determina il carattere autobiografico anche dell'opera sua che meno dovrebbe portarne l'mpronta. Nei molti, forse troppi volumi, che egli ha scritto, o raccolti, noi cercheremo invano un'opera sola in cui il pensatore o l'artista abbia espresso serenamente sè stesso, con la coscienza di chi si è lungamente e pazientemente interrogato, e abbia infine raggiunto una matura convinzione e una conseguente espressione artistica. La crisi dell'uomo è la crisi dello scrittore, il quale ha sempre rivendicato a sè una interrotta *unità* interiore, e ha detto il vero, contro quegli stessi che, commossi dalla sua conversione al cattolicismo, han voluto far due Papini: il primo della specie eretica, l'altro della buona, dei martiri di Scilli, dimostrando di non aver capito nulla dell'opera di lui, catalogandola con criterii spiccioli di convenienza politica. Di Papini reale, cioè storico, non ce n'è che uno, il cui svolgimento conserva i caratteri del suo temperamento nativo: passionale-polemico: che oggi si chiami cattolico e ieri di cento altre maniere, fa lo stesso ai fini di una critica del suo valore storico, se in lui gli elementi attivi non sono mutati, e non han prodotto, di conseguenza, niente di nuovo. Tutte le catalogazioni sono per ciò delle finzioni e delle imposture dei critici e degli esegeti; giacchè una sola distinzione affatto didattica può farsi dell'opera sua, che in sostanza è sempre eguale al suo temperamento, qualunque sia l'oggetto del suo interesse: e cioè di due gruppi prevalenti in senso affatto materiale, uno filosofico ed uno artistico.

L'unità dell'opera papiniana resta dunque intatta, generata com'è dagli impulsi di uno spirito affannato ed instancabile, polemico e superbo, ma sempre coerente a sè stesso. Dalla sua prima ora ha sempre vagabondato: nessuna meraviglia se domani rivarcasse le soglie della cattedrale cristiana, in cerca d'altre soglie e di altri cieli. Come il D'Annunzio, egli pure è l'uomo di tutte le passioni e di nessuna vera passione: salvo, forse, una più sincera dedizione di sè nell'attimo (si badi!) dell'accettazione; quasi una verginità che gli viene dalla sua stessa nativa rudezza, che le esperienze più leccate e franciose non son valse a estirpare dalla sua anima. E' facile, del resto, convincersene.

L'anti-filosofo

Il *Crepuscolo dei filosofi* — egli scrive — «è uno dei prodotti della mia liberazione da molte cose di cui ho sofferto — è il tentativo, in ispecial modo, di liberarmi dalla filosofia e dai filosofi. E', anche, il compendio di un'epoca della mia attività dedicata sopratutto alla polemica e all'assalto». E più avanti: «E', come sarà facile accorgersi, un processo alla filosofia, uno sforzo per dimostrare la vanità, la vacuità, e la ridicolaggine della filosofia». E per ciò, volendo essere utile al genere umano, col fare una liquidazione generale dei filosofi, li ha presi — dice lui — «a uno a uno per il petto e li ho sbattuti nel muro con tanta forza di cui son capace, senza riguardi e senza pietà. A questo modo è venuto fuori un libro che è un massacro, un macello, una strage, un pubblico mattatoio». Riconosce che la foga «ha nociuto alla solidità del libro»; che «sarebbe stata necessaria una maggiore preparazione, una maggiore cautela, una maggiore freddezza»; ma «avrebbe perduto quell'odore di polvere e di giovinezza, quell'andatura un po' spavalda e un po' donquijotesca *che io amo tanto con grande mio danno*».

Se la citazione è lunga, essa basta per tutta l'opera del Papini; il quale integra queste dichiarazioni del 1906 con altre del 1919 in cui si apprende che nel *Crepuscolo* «ci sono, buttati qua e là alla brava, tanti di quei pensieri da rifornire parecchi sistemi». E ciò è falso. Un uomo che si pone di fronte a Kant, Hegel, Schopenauer, Spencer e Nietzsche — e non e-

sciudiamo il Comte — con il suo pregiudizio, non ha nè cerca idee, ma bersagli per sfogare la propria impulsività, soddisfare il desiderio della demolizione: fare, a punto, il Don Chisciotte. Ma il suo libro, come gli altri da lui scritti con intenzioni filosofiche, ha anche un altro significato: la frettolosità e l'insoddisfazione dell'autore, che parla, ahi noi! per tanti della sua generazione. Demolire, negare, insultare, è questo il verbo cui egli e tanti altri obbediscono nella disperata furia dei venti anni, privi di una regola, vuoti di ogni credenza, e — in fondo — in cerca di una fede, che è lo scopo e lo spasimo dell'epoca nostra. Non occorre dire che, criticamente, il *Crepuscolo dei filosofi* non ha valore alcuno; ma è l'indice o un documento di una crisi generale: la crisi delle idee, la perduta fede in ogni cosa e, per reazione, la deliberata volontà di acquistarsela a qualsiasi prezzo. Sin da questo primo saggio, il Papini scopre il tarlo del suo temperamento polemico e spalanca le porte sul suo orizzonte intellettuale, che completa nel *Tragico quotidiano* e nel *Pilota cieco*: il dilettantismo. Dilettantismo, se volete, nel miglior senso della parola, che, sacrificherà però il filosofo e l'artista, i quali, solo in potenza, sono presenti nel Papini.

Più severo parve il suo piegarsi al pragmatismo. Ma per la stessa ragione per cui il Vailati e il Calderoni, fra i pochi pragmatisti italiani, si assunsero il còmpito filosofico di penetrare e chiarire «la teoria della scienza e la logica considerata come studio del significato delle proposizioni e delle teorie» il Papini preferì il «pragmatismo psicologico o magico». (*Pragmatismo*, 8). Anche questa folata è trascesa rapidamente, nonostante la dichiarazione del 1913 che nel suo pensiero «dal 1903, a oggi, sono stati sempre fermi alcuni punti che sono poi il succo del Pragmatismo: sbandimento dei problemi senza senso e delle frasi vaghe — studio e riforma degli strumenti del pensiero — tendenza al particolare e al pluralismo piuttosto che all'universale e al monismo — aspirazione a una maggiore potenza della volontà e ad un'efficacia diretta dello spirito sulle cose»; in cui di vero c'è una cosa sola: il tormento di un uomo che fra il positivismo e l'idealismo non riesce a crearsi una convinzione, di modo che, sfruttato il pragmatismo, va incontro a Berkeley, e rituffandosi poi in un larvato positivismo, non sa più che via imboccare. E' l'uomo del tempo, l'uomo che, nato nel maggior furore e predominio del positivismo italiano, si imbatte nell'idealismo, e, incapace di comporre e superare in sè stesso il dissidio, cerca sempre nuove esperienze. In realtà manca di senso pratico, e per ciò non comprende lo sviluppo del pensiero umano e prende a rovescio la filosofia. Egli non cerca ma s'illude di cercare i problemi dello spirito per risolverseli, giacchè non crede al pensiero, ma al sentimento, alla passione, al dramma della sua esistenza quotidiana. Per lui non esiste l'imparzialità, l'obiettività, il vero, insomma, ed è impossibile «spogliarsi di ogni simpatia e antipatia, dimenticare la propria persona e la propria razza» (*Crep.*, 16), cioè filosofare nel senso più alto, o il solo alto. Ed ecco *L'Altra metà*: «lo studio dei concetti negativi, di ciò che si contrappone ai concetti riconosciuti, desiderati, utili e benedetti»: il nulla, il diverso, l'impossibile, l'ignoranza, l'errore, la pazzia il non fare, il male, l'inutile: le nove facce papiniane della triade dell'Essere, del Conoscere, e dell'azione. Ma non credetegli: egli non è filosofo, non ha triade da studiare, ma dei ghiribizzi su cui esercitare il suo spirito icastico; onde scrive, in fondo al libro, un capitolo intitolato «Rimorsi», in cui la sua anima contradditoria, ironica e sentimentale, si rivoltola con spasimi e smorfie, e non senza un certo languore: «Ma come è arida l'anima mia uscendo fuor da queste regioni del vuoto, del buio e del negativo!» Codesti, però, sono soltanto guizzi di luce, e non dovete credergli: la *mia serietà*, si dice subito, consiste nell'essere sincero: ed io son fatto a questo modo: per sperare devo disperare, per aver fede essere miscredente, per esser tragico devo fare il pagliaccio» (p. 215).

Gli scritti raccolti in *Maschilità* (anche di più scarso pregio dei primi, perchè sono la *varietà*, gli appunti, le note giornalistiche e la moneta spicciola dello scrittore, che si concede al pubblico minuto) ricaldano con esasperante monotonia il *cliché* ormai formato dell'uomo che prende la vita alla rovescia, graffia i muri con le unghie, sputa sul viso della gente a modo, ride di tutto e si agita nel vuoto. «Non abbiamo abbastanza coraggio. Ci vuole il coraggio — sempre coraggio — più coraggio — ogni giorno ogni ora ogni momento più coraggio. Coraggio: soltanto coraggio. Nient'altro che coraggio. Coraggio per noi e coraggio per gli altri. Coraggio per la demolizione e coraggio per la creazione. Coraggio contro l'ieri e coraggio per il domani. Coraggio nella vita e coraggio dinanzi alla condanna: coraggio dinanzi all'odio e coraggio dinanzi all'amore» (*Masch.*, 38-39). Cose inconcepibili!

Ma l'*esperienza futurista* aveva fatto il suo effetto: e l'antifilosofo si ritrovava, dopo tanto frastuono, com'era partito: senza il guadagno di una idea.

— VITO G. GALATI.

Pubblicheremo prossimamente la seconda parte (*Papini artista e critico*) di questo saggio in cui il Galati ha prospettato tutti i più vasti aspetti dello spirito papiniano. Ma già questa prima parte chiarisce più che bastantemente il punto di vista del nostro collaboratore.

Veritiero ritratto di Beniamino Franklin

A sette anni mi posero in mano l'*Almanacco del buon Riccardo*, con un sunto dell'*Autobiografia*. Una vignetta ancora fresca e lucente di inchiostro tipografico effigiava il piccolo Beniamino curvo sulle casse dei caratteri mobili; un'altra, più riposta, il vecchio austero, dipinto il volto di arcadica pace, nei bei giorni della sua ambasceria di Francia. E come per gli Enciclopedisti e per i cortigiani illuminati era comparso quale incarnazione di un mito, vivente esempio di spartane virtù e di semplicità primitiva, l'uomo ideale ch'essi sognavano secondo i principi della natura: così ascese nel mio Olimpo infantile e vi prese degno posto e duraturo. Massime eterne incoronavano, su aurei cartigli, l'augusta figura del saggio, che periodicamente scendeva a miracol mostrare nei miei componimenti scolastici, come in quelli d'ogni ragazzo mediocremente colto dei due mondi.

Sarò franco: e dirò che non mi sono più preoccupato di sapere la verità intorno a Franklin, fino all'anno passato, quando venni in possesso, per talento di *bouquineur*, d'una buona e rara edizione della *Vita*, con giunte e documenti, e vidi uscirne anche una discreta traduzione italiana, la prima — credo — integrale. Ho capito allora quel vecchio libro: e le mie note in margine vennero prendendo la consistenza e la fisionomia cospicua di un «caso Franklin». Il medaglione settecentesco si è a poco a poco disfatto; l'uomo esemplare, modello dei *self-made men*, esaltato per tutto l'Ottocento, mi è passato in seconda linea: e ho visto invece, nell'industriale di Boston, l'Americano del Secolo XX già realizzato in pieno Settecento, con forti tratti di pregi e difetti, virtù e vizi. La figura che si raccoglie da questi tratti vorrei bene poterla sostituire all'antica.

Tradizioni domestiche

«La nostra famiglia, di umile stato, per tempo accolse la religione riformata; i nostri antenati rimasero protestanti anche sotto il regno di Maria (la Cattolica), durante il quale corsero talora il rischio della persecuzione, a causa del loro zelo contro il papismo. Avevano una bibbia inglese, che, per nasconderla in un ripostiglio sicuro, era fissata, aperta, con traversine sotto e dentro il coperchio di un seggio pieghevole. Quando il mio bisavolo voleva leggerla alla famiglia, si metteva il seggio sulle ginocchia e voltava le pagine di sotto alle traversine. Uno dei ragazzi stava alla porta per dar l'avviso se vedeva arrivare l'*apparitor*, che era il messo del tribunale religioso. In questo caso il seggio veniva rovesciato giù di nuovo sopra il suo piede, e la bibbia restava là sotto nascosta come prima».

Ecco dunque il puritano schietto, nato da un ceppo di austeri zeloti. Ma subito dopo egli si affretta a informarci che suo zio materno, il signor Abiah Folger, si era invece fatto un nome per un suo libello poetico contro la persecuzione degli Anabattisti e dei Quaccheri nella Nuova Inghilterra, in ambiente puritano. Franklin comincia a disegnarsi coerente ma liberale, rigido ma tollerante. In verità egli fu sempre molto intransigente, come voleva il sangue, ma sotto una vernice di mitezza avuta dall'educazione e rafforzata dal senso della utilità.

«Io presi una forte passione per la poesia e scrissi alcuni brevi componimenti. Mio fratello, (il tipografo) pensando che ciò potrebbe tornar utile, mi incoraggiò e mi indusse a scrivere due ballate d'occasione. Una era intitolata *La tragedia del Faro*, e raccontava il naufragio del capitano *Worthilake* con le sue due figlie; l'altra era una canzone marinaresca sulla cattura del famoso pirata *Teach*, detto *Barbanera*. Erano ballate di cronaca nera, in stile popolare: e una volta che furono stampate mio fratello mi mandò in giro a venderle per la città. La prima andò a ruba, dato che il fatto era recente e aveva fatto molto rumore. Il buon esito lusingò la mia vanità: ma mio padre mi scoraggiò criticando i miei componimenti, e dicendomi che i verseggiatori erano in genere dei gran poltroni».

Intanto Beniamino sosteneva il femminismo *avant lettre*, studiava grammatica e logica per farsi una bella prosa, e come apprendista tipografo nell'officina di suo fratello collaborava al giornale di lui, il secondo che usciva in America. Ma gli eventi della sua vita sono troppo conosciuti perchè valga la pena di riassumerli.

Metodi per far fortuna

«Nel 1733 mandai uno dei miei salariati a Charleston, nella Carolina del Sud, dove mancava uno stampatore. Lo provvidi di un torchio e di caratteri, con un contratto di società in forza del quale io dovevo ricevere un terzo dei profitti, e sostenere un terzo della spesa. Era un uomo istruito, ma non sapeva far conti; e sebbene alcune volte egli mi facesse delle rimesse, mai mi fu possibile avere da lui, finchè visse, rendiconto alcuno, nè un soddisfacente prospetto del nostro bilancio sociale. Alla sua morte, sottentrò nell'ufficio la moglie, che, essendo nata e cresciuta in Olanda (ove, per quel che ho saputo, la conoscenza dei conti fa parte dell'educazione femminile), non solo mi mandò un prospetto più chiaro che potè degli affari precedenti, ma continuò a rendermi i conti con la più grande regolarità ed esattezza di trimestre in trimestre d'allora in poi; e tirò avanti nell'impresa con tale successo che allo spirare del termine fu in grado di acquistare da me la tipografia e mettervi suo figlio».

«La società assunta nella Carolina essendo riuscita bene, fui incoraggiato a impegnarmi in altre consimili e a promuovere alcuni dei miei operai, che si erano condotti degnamente, mandandoli con una stamperia in varie colonie, agli stessi patti di quello della Carolina. I più fecero bene, e si misero in grado di comperarmi i caratteri allo scadere dei termini, cioè dopo sei anni, e di continuare per conto loro».

La parte di Franklin era sempre di un terzo dei profitti, calcolati al lordo, e di un terzo dei debiti eventuali (non delle spese). Ma egli era pure lo stesso uomo che scrisse: «Se voi insegnate a un giovanotto povero a farsi la barba da sè e a tener pulito il suo rasoio, potete contribuire alla felicità della sua vita più che se gli deste mille ghinee».

Spiriti militari in un borghese pacifico

Il buon Beniamino non solo dotò Filadelfia attraverso appassionate lotte politico-amministrative, di una guardia notturna, di selciati e di pulizia stradale, di illuminazione e di librerie circolanti, — ma anche la provvide di una milizia, vincendo la renitenza dei Quaccheri (che costituivano la maggioranza dell'Assemblea del Massachussets) attraverso il progetto di una sottoscrizione popolare (1748).

«Per promuovere questa iniziativa, prima scrissi e pubblicai un opuscolo, intitolato *Semplice verità*, in cui delineavo a forti tinte la nostra condizione malsicura e la necessità dell'unione e della disciplina per la nostra difesa, e promettevo di presentare dentro pochi giorni un progetto di associazione, che doveva essere da tutti sottoscritto a quello scopo. L'opuscolo ebbe improvvisa e sorprendente efficacia, e io fui invitato a stendere l'istrumento dell'associazione. Dopo averne fissato uno schema con l'aiuto di alcuni amici, indissi una riunione di cittadini. Il locale era tutto pieno: e io avevo fatto preparare un congruo numero di copie del progetto e distribuire nella sala penne e inchiostro. Tenni una piccola arringa sull'argomento, lessi il progetto, lo spiegai, e poi feci distribuire le copie, che furono rapidamente sottoscritte, senza la minima obbiezione».

In pochi giorni i volontari salirono da milleduecento a diecimila; si formarono venti compagnie, con stendardi fantasticamente istoriati, su disegno di Franklin. Esempio: la prima compagnia aveva un bove rampante, con una scimitarra nuda in una zampa e nell'altra lo stemma della Pensylvania.

«Dopo alcuni anni (1706) ritornato a Filadelfia trovai che l'Associazione aveva fatto buoni progressi». E difatti avevano messo su anche una grossa batteria, con marcie e sagre all'arrivo dei nuovi cannoni che via via si compravano. «Gli ufficiali, riunitisi, elessero me a colonnello del reggimento, e questa volta accettai. Non mi ricordo il numero preciso delle compagnie in forza, ma alla rivista avevamo circa milleduecento uomini di bell'aspetto, più una compagnia di artiglieri, armata con sei pezzi di bronzo da campagna che essi maneggiavano così destramente da sparare dodici colpi al minuto». La prima volta che passò in rivista il reggimento, non riuscì a impedire alla truppa entusiasmata di accompagnarlo a casa in trionfo. Fecero tanto strepito con i loro *urrah* e le loro salve che mandarono per aria tutti gli apparecchi scientifici per gli studi di Franklin sull'elettricità.

Ma il trionfo maggiore fu quando Beniamino partì per un viaggio politico nella Virginia. Quaranta ufficiali a cavallo, con le sciabole sguainate, lo accompagnarono attraverso la città, nonostanti le sue deboli proteste, fino allo scalo. Neppure William Penn, nè i suoi figli, «grandi proprietari» della colonia, ebbero mai tanto onore. E l'episodio fu probabilmente la prima origine di screzi personali tra Franklin e i Penn che dovevano presto diventare screzi politici e gettare il nostro dalla parte della rivoluzione più presto ancora che non avrebbe comportato la sua abituale prudenza.

In tutti questi aneddoti si rivela del resto l'ingenua passione per le armi propria dell'uomo di commercio e di affari: tanto forte da spingere il Franklin, durante la guerra dei sette anni, a occuparsi personalmente, con gravi rischi finanziari, dei servizi logistici e del vettovagliamento dell'infelice spedizione Braddock contro Fort Duquesne. (A proposito della quale egli nota con una certa compiacenza come l'esempio di questa facile sconfitta dei soldati regolari cominciò a far nascere negli Americani buona fiducia per le loro milizie volontarie). E Franklin ancora, dopo quella guerra diresse le operazioni di fortificazione della frontiera per la difesa delle colonie contro gli Indiani.

Morale

«Se è disegno della Provvidenza di estirpare questi Indiani selvaggi per far posto ai coltivatori della terra, sembra non impossibile che il *rum* sia il mezzo adatto a questo scopo. Esso ha già annichilato tutte le tribù che prima popolavano la costa».

In questa sentenza, profondamente sincera, c'è tutto lo spirito del grande Americano e dei suoi continuatori: la più schietta fede religiosa arborescente in un groviglio di astuzia e di abilità pratica: la commedia dell'utilità trasformata in dramma del destino, in provvidenziale tragedia. Da un lato questa è una forma di reazione alla pratica, dall'altro una sua giustificazione.

Tutta la vita di Franklin potrebbe recarsi a documento di tale definizione. Mi sono qui limitato a spulciare qualche aneddoto curioso: ma chi la vorrà rilegger per intero, soprattutto se vi aggiunge l'ottima continuazione dello Sparks, avrà modo di darmi frequentemente ragione. Il celebre Beniamino fu l'uomo-tipo della sua stirpe e del suo paese, assai più di Giorgio Washington, troppo generoso e idealista, e da lui appunto costantemente trattato con freddezza e mal dissimulata ostilità. Ebbe un carattere adamantino nel mantenimento della correttezza e dell'onestà sociale, ma insieme un pieghevolissimo senso dell'opportunità e delle circostanze; il massimo interessamento per i suoi simili in quanto avviati o avviabili a un certo grado di civiltà e di agiatezza, ma anche il più perfetto cinismo verso i vinti della storia e della vita. *L'Almanacco del buon Riccardo*, letto con gli occhi aperti, offre invero il vangelo della nuova gente d'America e la prospettiva di un mondo in cui uomo e industria sono sinonimi.

Agente del Massachussets a Londra prima della secessione delle colonie, Franklin crea il metodo politico americano, sulla base di una tenace azione rettilinea, contornata di piccoli accorgimenti ed espedienti; ambasciatore a Parigi per ottenere l'aiuto della Francia e durante l'alleanza con questa, inaugura il metódo diplomatico americano, fondato su larghi dispendi e su audaci richieste: arrivando a ottenere un regolamento dei debiti interalleati che gli Stati Uniti non si sognerebbero ora di concedere alla Francia neppure da lontano. La sua politica dopo il 1783 nella nuova Repubblica, in mezzo a odi e amori, è quella di un esperto machiavellista al servigio di un piano nazionalistico.

Come quest'uomo, americano del XX secolo già in pieno Settecento, che dava uguale importanza all'invenzione della sua famosa stufa e agli studi sull'elettricità, e scriveva indifferentemente un progetto per la pulizia delle strade di Londra e un dialogo «metafisico» su questioni di sottile casuistica, — sia potuto diventare l'ideale Beniamino Franklin dei libri di lettura per i ragazzi, non è difficile spiegare. *C'est la faute à Rousseau*: ossia alla letteratura. Ma ora sarebbe tempo che se ne occupasse Voltaire, cioè la storia.

SANTINO CARAMELLA.

La "Forza del Destino" a Monaco di Baviera

Incredibile ma vero: in Germania la *prima* della «Forza del destino» di Verdi è stata data in questi giorni. Nel Teatro nazionale di Monaco attesa ed entusiasmo: la musica che libera, che rapisce (sebbene i cori siano della gravezza che si può imaginare).

Questa «prima», questa fortunata esumazione, è dovuta alla costante ed amorosa tenacia di un poeta che oggi in Germania gode di una delle prime fame: Franz Werfel. Werfel ha scritto un romanzo: «Verdi». Werfel ha tradotto lui in persona il libretto della «Forza del destino» cercando di conservare nel tedesco le più vocali che fosse possibile. Werfel ha pubblicato in questi giorni un bel volume di «Lettere» di Verdi tradotte e introdotte.

Werfel, del resto, è un lirico espressionista di prim'ordine: certe scarne liriche tutto palpito - una constatazione - una rinuncia - uno stupore composto e spietato di tutta la impossibilità umana: «l'uomo è muto» (ma ci vuole, a dirlo, a farne ritornello martellante e tragiro nel suono stesso ,l'asprezza cupa del tedesco: «der Mensch ist stumm».

Il poeta stesso ha preludiato con una lettura alla rappresentazione. E nella musica verdiana s'è intenerito del «cuore francescano» e dell'«alone lunare», del motivo della religiosità, e dell'amore che sulla terra non potrà mai essere appagato, del senza patria, e infine del superamente di sè. Questo per lui il senso dell'opera. Opera centrale per tutta la comprensione del Verdi di Werfel. Ed è tipico di un poeta modernissimo questo ricercare la piaga nascosta, questo mettere in pubblico l'umana debolezza che l'artista e l'uomo della generapione passata ci han tenuto a nascondere sotto la maschera dell'impossibilità dignitosa, in arte maestosa.

L'angoscia mistica davanti alla potenza del destino, indomabile perchè non è uomo, inarrivabile perchè non è Dio, senza salvazione insomma, viene da lui messa a nudo nell'intima essenza della musica verdiana, in corrispondenza con quel capitolo, del resto bello, del romanzo, in cui Verdi vecchio in una crisi di nervi insieme sogna e ricorda, e nel modo più spasmodico ha il senso dell'insopportabilità della vita, di questo ad ogni momento venir meno ad una fede, della notte perfetta.

La scena è a Venezia: dentro di lui la musica, fuori intorno, nella notte, l'acque «si estendono senza realtà».

E. S.

Pagine di critica

Il *Baretti* inizia con questo numero la pubblicazione di alcune pagine di critica poco note o poco lette, o che, per quanto conosciute, meritano, per qualche ragione, di essere rilette e meditate. Saranno, in special modo, pagine di scrittori del Settecento o del primo Ottocento, di scrittori, vale a dire, di quel periodo che va dai primi segni del disfacimento della critica classica all'opera desanctisiana.

Non si tratta (nè il *Baretti* offrirebbe una sede conveniente) di una ricerca erudita del documento raro e curioso, ma del desiderio di riaccostarsi a quegli spiriti, grandi o piccoli, che contribuirono a creare l'atmosfera letteraria nella quale viviamo e a cui risalgono giudizi, da cui oggi prendiamo le mosse per i nostri ragionamenti, senza forse ricordare chi quei giudizi per la prima volta ha formulato. Troppi fra quanti in Italia oggi si occupano di critica (e chi in Italia oggi non si occupa di critica?) si mostrano ignari dei loro antecessori: di qui la sufficienza, con cui sono ripetuti giudizi antichissimi, di qui la sorpresa, con cui talvolta sono scoperti passi di vecchi scrittori, i quali dimostrano, cosa strana!, che il mondo non è stato creato ieri o stamane. Troppo di frequente accade di rileggere in pagine dall'intonazione ultra-moderna di giovani che si dicono crociani o superatori del Croce, giudizi identici a quelli che furono emessi un secolo scorso e che hanno, nonostante le pretese dei nuovi critici, la medesima incompiutezza o ripetono i medesimi errori di quelli che emisero i critici superatissimi del passato. La storia soltanto, a chi la sa intendere, offre una lezione di modestia: per due rispetti forse, col dimostrare che in ogni campo dell'attività umana (e perciò anche nella critica) i creatori, gli scopritori di idee nuove e feconde sono assai rari, e insieme coll'indicare come infiniti siano coloro che hanno contribuito a suggerire quelle idee o che le hanno applicate o completate. Non senza una certa compunzione chi scrive queste linee, si è accorto rileggendo pagine di critici massimi come alcune sue ambiziose *scoperte* critiche fossero implicite in quegli scrittori *superati* e, più ancora, come alcune sue osservazioni, che egli credeva singolarmente fini, fossero già state formulate da spiriti, giudicati inappellabilmente mediocri, da qualche vecchio pedante, in un volume noioso, o da qualche bello spirito in una conversazione.

Piuttosto ai mediocri che ai sommi appartiene lo scrittore, di cui oggi pubblichiamo qualche pagina, Francesco Torti di Bevagna (da non confondersi col bresciano Torti di foscoliana e manzoniana memoria), contemporaneo del Monti e suo amico al tempo della dimora romana, uno dei primi cultori di Dante secondo lo spirito vichiano, antipurista, autore, fra gli altri scritti di un *Prospetto del Parnaso Italiano* (in 3 voll., Milano - Perugia, 1806-1812) e di una lunga lettera critica al Monti, dal titolo *Dante rivendicato*, ripubblicata nella Coll. di Opuscoli Danteschi dal Trabalza, che al Torti dedicò anche un' importante monografia. La sua figura, nonostante la novità di alcune idee, non si stacca dallo sfondo dei suoi tempi, anzi per moltissimi rispetti, non si può dire che egli appartenga alla schiera dei più avanzati e dei più efficaci promotori della nuova cultura italiana: forse gli nocquero abitudini provinciali, forse non seppe mai superare alcune preoccupazioni personali, basti rileggere il *Dante rivendicato* in cui la rivendicazione di Dante si confonde con la rivendicazione di Francesco Torti, un giorno, nella Roma di Pio VI, amico e quasi maestro al Monti, oggi dimenticato dal poeta illustre! Ogni opera grande (e grande può essere un'opera di critica) richiede un animo generoso, e tale animo forse manca al Torti: si confronti il *Dante rivendicato* col quasi contemporaneo *Discorso sul testo del poema di Dante* di Ugo Foscolo e si intenderà perchè, nonostante la lettura del Vico, il Torti non potesse essere iniziatore di una nuova critica dantesca.

Ma, lasciando da parte le considerazioni sulla persona del critico, importa notare che l'opera critica del Torti è in fondo estranea a quel movimento di studi storici che tendeva a rinnovare tutta la critica letteraria e la cui influenza ha risentito profondamente il Foscolo, per quanto neppur egli mai sia giunto alla critica romantica. Il Torti non si è mai posto il problema di ricreare il mondo poetico dantesco, come se lo pose Ugo Foscolo, ma si accontentò di ribattere i giudizi più aspri, che su Dante avevano portato i critici del classicismo, aiutato da alcuni principi della estetica vichiana. E che egli non sia mai giunto alla critica storica, basterebbe a dimostrarlo il titolo della sua opera maggiore, il *Prospetto del Parnaso italiano*, come basta a dimostrare che egli non sia un romantico l'entusiasmo per il Metastasio, a cui dedica un maggior numero di pagine che a Dante stesso con elogi non inferiori per calore a quelli celebranti la poesia dantesca. Il Torti è nella critica, nonostante il Vico, un *illuminista*, che non si propone di dare una storia della letteratura italiana, ma, come scrive nell'avvertenza al *Prospetto*, di sostituire alle opere dei vecchi compilatori (come il Quadrio, il Crescimbeni, il Tiraboschi), i quali «hanno trattato la letteratura più coll'erudizione che col buon senso» e lasciano nel lettore «idee false, frivole, meschine e pedantesche» un'opera che salvi il lettore dai pericoli del gusto individuale, offrendogli una serie di giudizi sui principali scrittori italiani. E donde il Torti ricava questi giudizi? Dal sentimento, egli dice, e dal gusto nazionale. Ma io, aggiunge, ho fatto anche di più, ho osato interrogare il giudizio dell'Europa sul grado di merito del Parnaso Ital. — Poteva essere fatta più chiara professione di illuminismo che in questa opposizione del comune consenso dei lettori ai pregiudizii di pochi pedanti? E nell'ambiente dell'illuminismo ci porta la lingua del Torti, gergo italo-francese, e, sopratutto, l'assenza da parte del critico di una personale rielaborazione della poesia giudicata. I principi vichiani gli servono per chiarificare alcuni giudizi, non per costruire una storia: si leggano dopo le pagine, in cui è difesa vichianamente la lingua di Dante, quelle in cui alcune espressioni del Petrarca sono sottoposte, in nome della chiarezza, tanto cara al Torti, a una critica anti-storica affatto identica a quella, con cui erano state criticate espressioni dantesche.

Eppure, nonostante gli errori, anzi anche per gli errori, l'opera del Torti presenta un notevole interesse: anzitutto, per la sistematica revisione dei giudizi tradizionali sugli scrittori italiani, poi, perchè in questo esame il Torti si è trovato di fronte a questioni, che, con principi vichiani simili ai suoi, spiriti più grandi hanno affrontato dopo di lui. La pagina sul secentismo è forse la pagina più ragionata e coerente, che il Torti abbia mai scritto: egli non si pone, giusta il suo metodo di critica, il problema: come è sorto il secentismo?, ma quello: che cos'è il secentismo?, e deve perciò porsi il problema del linguaggio metaforico e distinguere la metafora, creazione della fantasia dalla metafora, gioco dell' intelletto. Qui egli riesce veramente a chiarire con un ragionamento il sentimento dei lettori suoi contemporanei, ormai lontani dagli scrittori secentisti: leggendo quanto egli scrive sul «concetto» di Ciro di Pers, che «volendo far pompa di ingegno e di acutezza di spirito ci invita a combatterlo colle sue stesse armi» così che «una *logica migliore* ci porrà in grado di vedere che il suo concetto è falso», pensiamo alla definizione crociana del «concetto» dei secentisti, che ancor oggi è la più fondata, benchè alcuni vogliano vedervi non un «falso ragionamento», ma l'opera di una fantasia eccessiva e disordinata. Nelle pagine sul Parini invece il critico non riesce a chiarire il sentimento dei lettori, e più che loro interprete si fa loro portavoce: neppure qui egli pensa a rivivere l'animo del Parini e a giustificare lo stile pariniano con l'animo del poeta, ma, ispirato dal Vico e dal Metastasio insieme, in nome della chiarezza e dell'ispirazione, combatte contro la poesia difficile ed intellettualistica del Parini. Eppure anche queste pagine, meno note del Torti (non mi pare siano state ricordate nella recente discussione pariniana svoltasi tra il Citanna, il Mazzoni, il Pancrazi, il Croce, il Momigliano) hanno il loro interesse: non ci fermino alcune pregiudiziali sui generi letterari, in realtà qui il Torti, nonostante una incomprensione assoluta del mondo pariniano, si trova di fronte al problema dell'unità poetica del *Giorno*, che ha preoccupato anche critici recentissimi. Si legga quanto il Torti scrive sul numero eccessivo di episodi nel poema pariniano e sulla compiacenza del poeta per i particolari, o sulle transizioni prosaiche e monotone da episodio a episodio o sull'uso sistematico della mitologia o sulla monotonia della satira o infine sull'ambiguità di tono tra l'ironico e il simpatico di tanta parte del poema: e si vedrà che, nello stile sciatto del Torti, sono raccolte le principali osservazioni dei moderni critici sulla poesia del *Giorno*. E che i dubbi del Torti non siano stati risolti tutti dai critici posteriori, più grandi di lui o forniti di una cultura che egli non aveva, basta a provarlo il fatto che uno di essi, il massimo, Francesco De Sanctis, dopo avere con la sua arte ricostruito il «mondo» del Parini, esce parlando della mitologia nell'opera pariniana in queste singolari parole: «Ingegnosa è la favola di *Amore e Imene*; ma preferisco la freschezza di una scena dei cicisbei del Goldoni». Che dobbiamo dunque pensare della novità dello spirito pariniano, se questo spirito nuovo non trova nuove forme? Il De Sanctis, non fa d'uopo il dirlo, fa molti passi innanzi sul Torti e tuttavia in che consista il segreto della lingua pariniana, quali siano le relazioni tra lo spirito del Parini e il linguaggio classico-mitologico della sua poesia, quanto la mitologia sia nell'opera sua morta convenzione e quanto originale ricreazione, il De Sanctis e i critici posteriori non hanno forse detto ancora in maniera compiuta. Varrà questa constatazione a indurre il lettore a leggere le disadorne pagine di Francesco Torti?

W.

Definizione del secentismo

Il vizio più marcato e più insopportablie che disonora lo stile del seicento è senza dubbio l'abuso delle metafore e la loro iperbolica deduzione dagli oggetti più disparati e più lontani. La frequenza di queste figure più ardite, invece di rendere i loro versi più animati e pieni di quella energia, che tanto ci trasporta nelle poesie orientali, essa non fa all'opposto che indebolirne l'espressione e raffreddarne il sentimento. Qual'è mai la ragione di un effetto sì contraddittorio, che sembra pure riconoscere la medesima origine? Se noi esaminiamo distaccatamente e a sangue freddo le metafore e le figure delle poesie nordiche e orientali, esse non ci appariranno meno urtanti e meno iperboliche di quelle dei più risentito secentista. *Io sono il fiore del campo e il giglio delle valli*, si legge nel cantico de' cantici; *il tuo nome è un olio dolcissimo... il mio diletto è un fascetto di mirra.. egli è un grappolo delle viti di Cipro... la mia Sposa è un orto rinchiuso e impenetrabile... il di lui capo è una tazza tornita... il tuo ventre è un mucchio di frumento*, ecc.

I salmi e le profezie sono piene di somiglianti metafore egualmente forti, egualmente bizzarre e la loro intrattabile arditezza forma bene spesso il più grande imbarazzo degli espositori della Scrittura. Ma che diremo dei Poemi di Ossian, di quel poeta che riunisce l'ultimo grado dell'energia al più dolce patetico dell'anima, e le cui espressioni non sono pertanto che un tessuto contesto di iperboli e di traslati, i quali, presi isolatamente e distaccati da tutto il resto moverebbero lo sdegno nel più freddo e tranquillo lettore? Voi leggerete nei suoi versi *la schiatta dell'acciaro* per significare una nazione armigera; *le tempeste dell'acciaro* per dire di battaglie; *il campo del sole* per un terreno illuminato dal sole; *le case frondeggianti* per gli alberi del bosco; *ciglio di notte* per ciglio torbido; *solingo raggio della notte* per denotare una bella che ama la solitudine della notte. Ognuno vede che tali espressioni metaforiche oltre la loro urtante eccessività non hanno neppure il pregio della chiarezza e perciò solo le metafore di Marini e Achillini meriterebbero forse la preferenza. Ma qual'è la ragione, io ripeto, per cui noi sperimentiamo alla lettura un effetto del tutto contrario? Perchè le Poesie dei seicentisti ributtano il gusto e il buon senso, mentre quelle dei Poeti orientali ci seducono con tanta forza e vengono riguardate nel loro genere come capi d'opera di stile?

La ragione di questa differenza è semplice e derivata senza sforzo dalla natura e dal carattere delle due specie di poesia. Le metafore dei seicentisti non hanno mai per oggetto l'espressione del sentimento o l'energia dell'immaginazione: esse non cercano che di brillare all'ingegno e di sorprendere lo spirito. Se Ciro di Pers dice nel principio d'un sonetto che gli occhi della sua donna sono *due stelle luminose e ardenti* non è già questa un'espressione che gli venga strappata dall'impeto della passione ma è la base d'una fredda allegoria, che il Poeta vi fabbrica sopra con aggiungere che quelle *due stelle*

Gli empir *gli occhi di lume* e il *sen d'ardore*.

Se lo stesso poeta dice della sua donna *vestita a bruno* che

Tra *nubi oscure* è il *mio bel sole avvolto*,

egli non crederà d'aver detto abbastanza se non raffina ancora il concetto e non aggiunge sottilizzando che il suo *bel sole* avvolto tra *le nubi oscure*,

Minaccia agli occhi altrui *pioggia di pianti*.

Ora volendo quì il Poeta far pompa unicamente d'ingegno e d'acutezza di spirito egli c'invita a combatterlo colle sue stesse armi ed una logica migliore ci porrà in grado di vedere che il suo concetto è falso e i suoi colori male assortiti.

Ma non è già così delle metafore e dei colori della poesia orientale. Esse hanno un altro carattere e riconoscono un'origine ben diversa. Esse provengono da una fantasia esaltata dalle forze della passione e dell'entusiasmo. Se nell'impeto, nel calore e nella rapidità di uno stile energico ed animato noi incontriamo talvolta delle figure gigantesche e de' colori smodati non perciò noi risentiamo nè sorpresa nè raffreddamento; seguendo il trasporto che ci trascina, noi pensiamo, noi sentiamo col Poeta che ci ha penetrati del suo fuoco e del suo rapimento; tutto allora ci sembra verosimile o per dir meglio naturale; e trattandosi di sentimento e di energia d'anima, chi oserà fissarne i limiti e misurarne l'estensione? Tutto al più noi potremo esitare per qualche momento sulla scelta più o meno mai dimostrarne a noi stessi l' esagerazione felice dell'espressione, ma non potremo giammo la falsità. Quindi malgrado ciò che può esservi di smodato, di bizzarro e di oscuro nello stile orientale noi continueremo sempre a commuoverci e a sublimarci con Ossian, con Giob, con Isaia, come all'incontro, malgrado il lustro, il belletto e la pretensione dei seicentisti la loro lettura non potrà necessariamente che inaridire il cuore e impicciolire lo spirito.

(Dal *Prospetto del Parnaso Italiano*, Parte seconda, Cap. II, pp. 73-78).

La poesia del Parini

L'autore del *Mattino* credette che i raffinamenti del lusso, l'impero della moda e il trionfo della mollezza presentati in un punto di vista che ricevesse il suo lume dal colorito degli oggetti medesimi che ne formano l'immenso materiale potessero fornire un tema fecondo e un campo spazioso ai tratti vivaci di un pennello ammaestrato nella scuola di quella specie di gusto ch'era già in possesso di prevalere in Italia all'epoca in cui egli si preparava a scrivere. Frugoni aveva cantato sulla lira d'Orazio gli *ortaggi, la cioccolatta, i piccoli cani, le nozze, le febbri, le convalescenze, le lauree dottorali*, ecc.; perchè, avrà detto Parini, non sarebbero suscettibili dello stesso elegante contorno le follie della moda, gli studi della toletta, le bizzarrie del lusso, i cocchi, i cibi, le mense, i giuochi, le occupazioni insomma del mondo elegante?...

Tuttavolta non sarebbe impossibile che Parini si fosse ingannato in questa parte della teoria del gusto nelle sue pratiche conseguenze. Frugoni ed Orazio han trattato nelle loro odi i più piccoli e i più frivoli oggetti mediante il delirio del momento e la libertà della lirica: ma queste odi così varie nel loro argomento e nel loro metro erano contenute entro i confini di una certa brevità prescritta dal genere stesso, senza la quale avrebbero generato in chi legge la sazietà e la stanchezza. Ora il trasportare nel genere narrativo e didascalico la sublimità, il brillante, il gioco licenzioso, dell'ode lirica ciò non è più creare un nuovo genere di poesia, ma confondere e imbastardire quelli che già si conoscono, ciò sarebbe un violentare il genio caratteristico e quasi opposto di due componimenti di specie diversa: ciò sarebbe, insomma, ridurre il poema ad una filza di odi liriche cucite insieme ovvero dar all'ode lirica l'ordine, la prolissità e la mole del poema...

Sarebbe ben difficile l'accordare insieme il tuono graduato e narrativo di un poema di qualunque specie colle frequenti escursioni liriche che si permette l'autore del *Mattino*. Dopo la ragionevole esposizione che egli fa del suo soggetto in questi versi: *Giovin Signore*, ecc. (segue la cit. dei primi 15 versi del *Mattino*), dopo un principio così modesto e tranquillo come potranno sembrarci naturali ed analoghe le miniature brillanti, le immagini liriche, le perifrasi studiate che si succedono nel corso del poema senza interruzione? Come non riconosceremo per esempio un lusso troppo raffinato di colori nella descrizione del mattino? (segue la citazione dalle parole *Sorge il Mattino* fino a *l'officina riapre*). Tante minute particolarizzazioni, tanto liscio di pennellate che egli dà ad un solo e medesimo oggetto, *il letto intiepidito dalla fedele sposa, i sacri arnesi ritrovati da Cerere e da Pale, il bue lento che va innanzi, le gemme rugiadose che rinfrangono i raggi nascenti del sole*, tutto questo non è più uno squarcio di poemetto ma un'ambiziosa strofa lirica inserita nel componimento per solo desiderio di abbellire e sorprendere. Orazio medesimo malgrado i suoi diritti di Poeta Lirico è più riservato nella pittura inversa sebbene analoga che egli fa della sera rusticale nell'ode VI del lib. III... E le similitudini del Parini non sono esse altrettanti slanci di fantasia ditirambica che scorre sopra gli oggetti più lontani ed i più disparati dall'idea principale? Se il giovane eroe viene rappresentato che scorre in carrozza le strade della città in tempo di notte col lume delle fiaccole, ecco che il poeta fa venire in campo Platone e il suo carro e le furie (segue la cit.). Se il cuoco francese prepara il pranzo pei suoi padroni ben tosto Achille, Patroclo e Automedonte vengono ad illustrare la cucina del cuoco francese (segue la cit.). Se il marito della Dama rende conto agli amici della disgustosa rottura sopravvenuta tra essa ed il suo cavaliere, il paragone è preso fra i più reconditi aneddoti della favola e della mitologia (segue la cit. dei vv. 808-820 del *Mezzogiorno*). Nè si dica che l'ampolloso di queste comparazioni vi è posto unicamente per rilevare il ridicolo de' frivoli oggetti, cui esse si rapportano. Il ridicolo ha sempre bisogno di una certa artificiosa insinuazione che ne prepari l'effetto: e l'immagine accessoria che lo risveglia non deve mai primeggiare sull'idea dominante o cancellarne l'impressione. All'opposto le comparazioni del Parini sono tanti quadri ritoccati e finiti che ci sorprendono considerati isolatamente e fanno che si perda di vista il primo oggetto dell'autore. Questo poema è seminato di una quantità di similitudini eterogenee che null'altro annunciano fuorchè la smania di esser prodigo d'ornamenti. Qual rapporto, per esempio, fra la dama obbligata a rendere i suoi doveri coniugali al marito ed una semplice villanella che si spaventa alla vista d'un serpe. Io ne lascio giudici i mariti medesimi:

... e stupida rimane
Quasi al meriggio stanca villanella
Che tra l'erbe innocenti adagia il fianco
Queta e sicura; e d'improvviso vede
Un serpe; e balza in piedi inorridita;
E le rigide man stende, o ritragge
Il gomito e l'anelito sospende;
E immota e muta, e con le labbra aperte
Obliquamente il guarda.

Nulla però prova meglio l'incompetenza dell'escursioni liriche a cui si abbandona l'autore del *Mattino* quanto i frequenti ritorni ch'egli è costretto a far donde è partito per riprender l'ordine della sua narrazione. Dopo le più elaborate descrizioni, dopo i più sontuosi tratti di stile noi siamo obbligati a sopportare troppo spesso la ripetizione di quelle fredde riprese, di quelle prosaiche transazioni, che smentiscono in un tratto il tono forzato di tutto il resto. Quindi noi incontriamo passo passo: — Così tornasti alla magione ma quivi —; *Già* i valletti gentili udir lo squillo; - *Ma* già il ben pettinato entrar di nuovo; - *Ma* non attenda già ch'altro l'annunci, - *Già* la dama gentil de' cui bei lacci —; Assai pensasti a te medesmo, *Or volgi* —; Così giova sferar. *Travolgi intanto;* — *Ordunque* il tempo che il più fido servo —; *Ordunque* ammaestrato e quali e quanti; — *Ma già* tre volte e quattro *il mio signore;* — *Ma se* la sposa altrui cara al signore; — *Or Signore* a te riedo: ah non fia colpa —; *Or tu adunque* o signor; tu che sei il primo —; *Ciò ti basti per or, ma* l'oriolo —; *Or vanne*, o mio signor, e il pranzo allegra. Questi versi e altri molti per necessità triviali e che servono come di cemento e di attacco ai lavori isolati di un pennello troppo invaghito di sè medesimo e dei fiori che sparge sul suo cammino, questi versi, io dico, formano essi soli la condanna del nuovo genere e ci convincono sempre più che un soggetto di qualche estensione il quale somministri materia a quattromila versi non può esser trattato senza inconvenienti come una lirica canzone. L'arte della poesia ha i suoi principî posati dalla natura medesima e questi principî non possono essere tiranneggiati senza che i prodotti dell'arte non risentano i tristi effetti della loro contravvenzione.

La smania d'atteggiar sempre le cose con vivacità e di dare a tutti gli oggetti una vernice elegante ha obbligato Parini a rivestire i suoi versi dell'immagine dell'antica mitologia e di improntare da essa le idee, le forme, il costume. Inebriato del gusto d'Orazio e de' Classici latini egli ha voluto trasportare nei suoi versi i loro dei, le loro favole, la loro teologia, le loro opinioni, le loro frasi, il loro colorito. Leggendo il suo poema bisogna dubitare con ragione se egli ha voluto veramente parlare ai figli della moderna Italia ovvero ai citta-

dini dell'antica Roma. Questo strano anacronismo di idee e di costumi viene portato dall'autore ad un eccesso troppo inoltrato, perchè esso non sappia soverchiamente di scuola e di pedanteria. Scrivendo in tal guisa, come poteva egli lusingarsi di essere inteso e gustato da coloro medesimi, che erano il primo soggetto della sua satira? Non è essa una affettazione troppo ridicola quella di non potere scrivere un verso che non sia spruzzato d'erudizione Greca o Latina? Chi intenderà qualche volta ciò che il Poeta vuol dire? Per esprimere che il giovane Eroe non deve essere sveglio che a giorno inoltrato, Parini dice: — Dritto è perciò, che *a te gli stanchi sensi — Non sciolga da' papaveri tenaci — Morfeo prima*, che già grande il giorno — Tenti di penetrar fra gli spiragli — De le dorate imposte... — In altro luogo uno de' servi del giovane cavaliere è mandato al palazzo della Dama per sapere « se d'immagin liete — Le fu Morfeo cortese ». E altrove parlando del ritorno dell'Eroe dai viaggi di Francia e di Inghilterra il poeta dice a lui medesimo: « Già *l'are a Vener sacre e al giocatore — Mercurio* ne le *Gallie* e in *Albione* — Devotamente hai visitate.. ». Altrove dirà: « O beati tra gli altri, o cari al cielo — Viventi a cui *con miglior man* Titano — Formò gli organi illustri... ». In altro luogo: « Male a *Giuno* ed a *Pallade Minerva* — E a *Cintia* e a *Citerea* mischiarvi osate — Voi pettorute *Naiadi* e *Napee* — Vane di *picciol fonte o d'umil selva* — Che agli *Egipani* vostri *in guardia diede — Giove dall'alto* ».

Ma ciò non è tutto. Per rendere più completamente misterioso questo linguaggio o piuttosto questo gergo scolastico, l'Autore del *Mattino* ha tentato di snaturare l'idioma e di improntarlo delle forme e delle maniere della lingua latina, trasportandone i vocaboli o imitandoli forzatamente dall'idioma dell'antico Lazio. Quindi egli si farà scrupolosamente una legge di scrivere ogni volta *antiquo* per *antico*, *vulgo* per *volgo*, *leve* per *lieve*, *objetto* per *oggetto*, *subietto* per *soggetto*. Egli dirà più che gli sarà possibile *Enotria*, *Esperia*, *Ausonia* invece di Italia, egli incastrerà ne' suoi versi come altrettante gemme preziose i latinismi: *adipe*, *testudo*, *fedo*, *immane*, *lene*, *ebete*, *innocuo*, *labende*, *late*, *dapi*, *truculento*, ecc. Qual mania puerile di avere l'aria latina anche nel suono materiale delle parole. Non è questo un raddoppiare la fatica al lettore per non essere inteso in uno stile abbastanza rigido intralciato e tormentato ogni momento dalla severità di una lima implacabile? Non è questo un soffocare più che mai la facilità, la dolcezza, l'insinuazione dello stile e la vera ispirazione della natura che sole possono rendere raccomandabili le produzioni poetiche e collocarle al disopra delle rivoluzioni del tempo e del gusto?...

Le belle descrizioni sono di qualche merito in poesia ma quando esse si allontanano dal fondo principale quando esse fanno perdere di vista quello scarso interesse che può dare il soggetto o il sentimento che vi domina, queste descrizioni dovrebbero allora esser soppresse e la loro stessa bellezza diverrebbe un difetto di più... Osservate il poema in questione e vedete l'Eroe della moda che siede gravemente alla toletta: — Or egli avvolto in lino — Candido siede. Avanti a lui lo specchio — Altero sembra di raccor nel seno — L'imagin diva, e stassi agli occhi suoi — Severo esplorator de la tua mano — O di bel crin volubile Architetto. — Tutto questo è bello e giudizioso. Ma perchè indebolire l'irritante impressione di questo quadro ironico con delle immagini delicate, con delle situazioni accessorie, che amenizzano il quadro e rapiscono per preferenza tutta l'attenzione del lettore? Perchè aggiungere al tratto superiore i seguenti versi: « Mille d'intorno a lui volano odori — Che a le varie manteche ama rapire — L'auretta dolce, intorno ai vasi uguendo — Le leggerissim'ale di farfalla »? Se qualche intimo conoscitore del vero bello poetico volesse applicare a questo e ad altre simili vaghezze di pennello la importantissima osservazione di Orazio avrebbe egli torto? « *Ungues — Exprimet et molles imitabitur aere capillos — Infelix operis summae, quia ponere totum — Nesciet* ». L'ironia satirica che forma il piccante del componimento è sovente troppo debole e troppo nascosta per esser sentita o si perde e svanisce tra il vortice delle frasi e delle immagini accessorie chiamatevi unicamente dal poeta per abbellire e sedurre. Inoltre l'ironia che consiste in un senso mordace tutto contrario alle parole che lo fanno sentire, ristucca e confonde il lettore quando il suo uso è soverchiamente prolungato: e ciascuno sente nel caso nostro che dopo la metà del poema le sue punture perdono sempre più della loro vivezza: cosicchè quando siamo pervenuti alla *Notte* il poema riesce di una freddezza quasi insoffribile. Da ciò accade che talora non comprendiamo se l'Autore parli col sentimento di questa figura o con quello della verità...

In ogni modo questo poema del *Mattino* sembrerebbe che avesse dovuto trovarsi una folla di lettori nelle classi delle persone del bel mondo, cui era specialmente destinato, ma è appunto in questa classe che esso non ha potuto trovarne. Come infatti una donna potrebbe intendere tre soli versi di seguito d'una poesia piena zeppa di latinismi, di inversioni forzate, d'un frasario tutto mitologico, scritte per le antiche cittadine del Campidoglio più che per le nostre Italiane? Come mai un libro che dia tutto allo studio dell'arte e niente alla natura, in cui si deridono i vizi del costume coll'altitonanza di Pindaro, come un libro di questa tempra potrà essere a portata dell'intelligenza e del gusto del comune dei lettori?

Il *Mattino* resterà dunque al Parnaso Italiano come un libro classico per l'eleganza dello stile e per formare i giovani nella scuola e nelle maniere dell'ottima latinità. La sua lettura è un ottimo preliminare a quella di Orazio e i giovani allievi vi troveranno in gran copia i tropi, gli ellenismi e tutte le figure ardite e singolari del poeta latino.

(*Dal Prospetto del Parnaso Italiano*, vol. III, cap. IV, pp. 194-216).

FRANCESCO TORTI.

Avvertenza. — Le pagine sul secentismo sono riportate per intero, quelle sul Parini in gran parte: sono state però in quest'ultimo scritto ommesse alcune esemplificazioni, che non aggiungevano nulla al pensiero dell'autore, o alcune ripetizioni: è stata invece nostra cura di non tralasciare nessuna di quelle frasi, in cui apparissero quelle idee dell'autore, che più sono lontane dalle nostre: così soltanto il lettore può farsi un giudizio adeguato del nostro scrittore nei suoi limiti e nella sua novità. Nei prossimi numeri pubblicheremo alcune pagine manzoniane e tradotti, passi scelti degli scritti shakespeariani del Coleridge.

Critica dannunziana

Ciò che rappresentò il D'Annunzio nel lento sviluppo della nostra coscienza artistica, dagli anni in cui il Carducci diceva la sua parola più alta ed eterna a quelli in cui il dominio dannunziano apparve più prossimo a concretarsi in una luce d'immortalità da cui non l'ha potuto distrarre la canea dei critici malevoli e ingordi di scandali, è cosa ormai troppo nota: e non gioverebbe ricordarne gli eventi più difficili e augusti, se la sua figura e la sua personalità non s'inquadrassero agevolmente su un sfondo storico pieno di memorabili contrasti e di un suo fascino singolare che in un certo momento resero possibile, fra noi, il formarsi d'una letteratura dannunziana in prevalenza aneddotica e, direi, costumistica, in quanto prediligeva la vita fastosa del particolare inedito, attorno a cui ricamare una bella trama di avventure e di mistero e destar il clamore dello scandalo con cui arricchire lo stile retorico della polemica: genere, fra noi, assai convenzionale e spassato.

Il *Libro di Don Chisciotte* di Edoardo Scarfoglio (1885) e *Alla ricerca della verecondia* (Chiarini, Nencioni, Lodi, ecc., 1884) sono i due libri nei quali si trova meglio rappresentata l'atmosfera del tempo: e si intuisce a determinare le opposte vie dalle quali si è andato formando l'atteggiamento assunto dalla critica di fronte all'opera del D'Annunzio.

Nell'imprevveduta gioia della scoperta era soltanto possibile una forma di critica in cui autobiografarsi e storiografare un momento letterario che, nella sua urgente estemporaneità, reclamava un immediato possesso nelle pagine dei contemporanei, per evitare l'effimera vita d'un giorno.

Quella critica, infatti, prosperò in una sola stagione, e se continuò a modellare molta prosa esegetica che si scrisse negli anni seguenti, perdette, a poco a poco, l'antico fascino: e, oggi, rappresenta solo un documento del costume letterario del tempo e vive in alcune frasi lucide e spavalde dello Scarfoglio.

L'errore del metodo si salva a cospetto della santità dell'ideale; e non è privo d'un suo segreto in cui ricercare le origini dell'*animus* col quale la generazione di quarant'anni fa si accostò al giovine D'Annunzio e ne studiò lo sviluppo dell'arte: secondo quell'*animus* e non per l'impulso di leggi rigorosamente estetiche.

Da quel metodo non nacque né la storia nè la filosofia; nel suo regno si brancola come nel buio, e solo raramente si scorge una striscia di cielo in cui potere « riveder le stelle ».

Non è compito nostro narrare l'alterna vicenda della varia sensibilità dei critici di fronte allo sviluppo dell'arte dannunziana, perchè non siamo così ingenui da ripetere il « *conspectus rerum gestarum* » in cui è riuscito assai efficacemente uno studioso di questi giorni, e perchè sappiamo i pericoli d'una simile avventura.

Il nostro compito specifico è di vedere — senza riferimenti troppo minuti a nomi e cronologie — se si è progredito rispetto alla critica che si scrisse negli anni della maggiore e innegabile attività del Poeta e quali siano gli elementi essenziali che caratterizzano questo progresso.

Si dice da ogni parte che noi siamo ancora fermi alla formula del Croce (« dilettante di sensazioni »), e c'è qualcuno (Roberto Forcella) che recentemente ne ha rivendicato la paternità al Nencioni.

Ciò vorrebbe dire che la più giusta interpretazione risale al 1892 e che d'allora ad oggi nulla di meglio si è fatto per svelare l'arcano che così abbondantemente si cela nell'opera dannunziana.

Ma il Nencioni aveva in mente un D'Annunzio limitato e discreto, piegato docilmente all'esigenza del suo ingegno fine e signorile di schietto adoratore della bellezza: e proprio d'una particolare forma di bellezza ch'era quella che meglio rispondeva al suo ideale umanistico e romantico.

Egli non vide ciò che di nuovo e di primigenio recava il Poeta nell'arte italiana; e quando si diede a ricercarne l'ispirazione fondamentale riconducendola alle sue origini (*Canto novo*), non avvertì pienamente il profondo rivolgimento che agita quel libretto di prima e generosa gioventù, e lasciò a mezzo il problema: là, cioè, dove lo rintracciò il Croce e, più direttamente, il Borgese.

In conclusione, i critici dannunziani dell'ultimo Ottocento gettano le fondamenta per una costruzione futura: la loro benemerenza è nell'ardore con cui accolsero il giovine alunno di Prato e nella precisione con cui presentirono certe verità utili e feconde che la nuova critica non ha rinnegato.

Dallo Scarfoglio — che dev'essere considerato come il critico più caratteristico della prima epoca dannunziana, in quanto rappresenta e conchiude moti e tendenze di tutto un periodo letterario — al Croce e al Borgese i risultati diventano più concreti, e mirano a realizzare ciò che nello Scarfoglio (e più tardi, anche nel Nencioni) era un semplice presentimento, sviluppando l'inquietudine dello scrittore aquilano a proposito dell'*Intermezzo* ed estendendola a tutta quella parte dell'opera dannunziana che il Borgese chiama di « crisi ». Ma quest'inquietudine è subito ricondotta (Borgese) in una ragione intima e laboriosa del Poeta, ove il « gusto di tutte le decadenze » — direbbe il Cecchi (*La Critica*, VII, 6; 20 novembre 1909, pag. 470) — si risolve in un'ebbrezza di sincerità che non si può eliminare, anche se confusa e dispersa in tanta eterogenea sensibilità psicologica. (Non si dimentichi che il Croce si riferiva a un « dilettantismo psichico » più che estetico).

Il D'Annunzio non era poeta troppo tristanzuolo da trastullarsi indifferentemente con la varia sostanza del suo canto e da far sua solo per diletto la « stanchezza europea » del sec. XIX.

Egli viveva potentemente una vita universale e si sentiva attratto verso tutte le manifestazioni del secolo: ed era naturale che confluissero in lui tutte le voci che risuonavano nel ciclo storico dell'arte europea.

Tutto questo è stato detto, in vario senso, dai critici: e per merito loro noi siamo in grado di valutare adeguatamente gli anni di crisi e di decadenza del Poeta, senza che ci sia nulla da mutare nei risultati del loro pensiero.

Ma se domandiamo, a quei critici, una parola che ci spieghi l'intimo formarsi della personalità dannunziana attraverso le opere « di trapasso » e il significato di queste nello sviluppo della Poesia, allora si precisa in noi il bisogno di parteggiare, e vediamo come sia più nel vero il Borgese quando interpreta quel periodo turbinoso come una necessaria parentesi destinata a non rappresentare un peso morto nel bilancio delle forze artistiche, ma un punto vivo di sviluppo, in quanto servì al Poeta a meglio attuare la naturalità del suo canto che il Borgese riconduce giustamente alla primitività del *Canto novo*, in cui balenano le iridescenze dell'« ora gioconda ».

Il Croce, invece, preferì gettare su tutto ciò l'ombra dell'insincerità: e disse — senza volerlo — ragione al Chiarini che nel 1880 (*Fanfulla della Domenica*, II, 18) si era augurato che certi sentimenti e desideri » del *Primo vere* non fossero veri, anticipando un giudizio che se in lui era allo stato grezzo d'impressione, nel Croce ebbe la sua giustificazione logica e, in un certo senso, un significato vitale, perchè nel dilettante di sensazioni » — a parte la sua angusta comprensione circa lo sviluppo che ebbe l'opera del D'Annunzio nei primi del '900 — c'è un'esigenza maggiore di quella che a prima vista appare: ed è la necessità di spiegare la fondamentale attitudine spirituale del Poeta.

Ricondotta l'ispirazione del D'Annunzio alla esuberanza giovanile del *Canto novo* (il Croce non vi trova « un fermento di vita interiore » perchè vi è affermata un'*animalità* in cui freme il godimento brutale) e stabilita la consanguineità di questo libretto con l'opera posteriore, non rimaneva che soffermarsi sulle vette del genio dannunziano per ammirare il magnifico spettacolo d'una Poesia in cui l'uomo rinasce e la vita della natura si ridesta nella sua azzurrità luminosa.

Il Croce si fermò sulle soglie del miracolo: intento a ricercare i limiti e i vizi del Poeta, non sentì il bisogno di esplorare l'incandescente materia delle *Laudi*; e solo gustò alcuni quadretti (della *Casa paterna*, ad es.), così lontani dalle grandiose rappresentazioni della maggior poesia dannunziana.

L'urgenza di questa adeguata comprensione era stata, invece, avvertita dal Borgese (1903), ma forse con l'animo troppo agitato, e maggiormente rivolto verso quell'affermazione di morale eroica che s'identificava col suo ideale.

Non per nulla, egli dà il primato artistico alla *Laus Vitae* piuttosto che al libro di *Alcione*: e ancor oggi (cfr. Prefazione a *Risurrezioni*, Perella, 1922) è convinto che il trasferirsi della lirica nella biografia del Poeta riveli aspirazioni che non si possono esaurire nella formula dell'arte sensuale, perchè affermano un assoluto gnoseologico in cui si afferma la divina ebrietà del mito.

Ma questa ebrietà, nella *Laus*, è ancora in fermento: ribolle come una materia incomposta in cui, è vero, s'intravede una bellezza misteriosa tutta corsa da fasci di luce accesa e abissale come in certe raffigurazioni bibliche della prima giornata di Dio, mentre nelle terze *Laudi* c'è già la calma dei grandi paesaggi nei quali risuona tutta l'armonia dell'Universo: e la gioia dell'uomo è ricantata con una ebrietà diversa.

Bisogna porre l'*Alcione* sulle vette dalle quali discende la nostra grande e più nuova poesia.

Solo in questo senso va inteso il lirismo naturalistico della poesia dannunziana; e solo per questo si ricongiunge il diverso pensiero dei critici.

Il « diletto della vita e dell'amore » a cui si richiamava lo Scarfoglio, è proprio nelle pagine alcionie e conferma, in largo senso, l'incapacità del D'Annunzio a risolversi attraverso la cultura, perchè il suo sviluppo è di poeta barbarico: e non certo secondo gli schemi intellettualistici della *Laus*, ma per via di quelle nostalgie di libertà faunesche in cui egli ritrova la luminosità primigenia del suo essere divenuto anima del mondo.

E' merito del Borgese aver visto nella *Laus Vitae* « la favolosa esperienza interiore di dolore, di sforzo, di arbitrio, di sogno » (*Vita e libro*, 3ª serie, pag. 446) che rese possibile il sorgere di *Alcione*: aver sentito il « dramma » vissuto dal Poeta prima di giungere alle opere « della vittoria »; ma era necessario spostare i termini di giudizio verso l'*Alcione* (pur non dimenticando — come vuole il Borgese — che liriche come *Ver blandum*, *La Felicità*, *Furonvi donne serene*, *Natura mia madre immortale*, ecc., sono sulla medesima via dei capolavori alcionei), perchè la *Laus* è una di quelle opere in cui lo spirito faticato ha le grandezze e gl'impeti dei momenti eroici (Thovez disse: « è un mare fangoso di parole, in cui emergono isole fiorenti di bellezza e scogli di rude grandezza tragica »: nel *Pastore*, pag. 291), in quanto contiene la storia d'un'anima procellosa vicina alla luce; ma ci sono ancora troppe incrostazioni pratiche e troppe vestigia del passato.

Se il saggio crociano era valso a metterci sulla buona strada per molte questioni essenziali circa la natura e il valore della fantasia dannunziana, quello del Borgese ha reintegrato la posizione del D'Annunzio nella poesia italiana in ciò che di nuovo e di grande essa recava fra noi, ed ha aiutato lo sviluppo della critica posteriore.

Purchè mi s'intenda con discrezione, dirò che il *D'Annunzio* di Alfredo Gargiulo (Napoli, Perrella, 1912) ha origini da alcune pagine del Borgese, e — lasciando stare i problemi collaterali che non interessano il particolare carattere di quest'articolo — precisamente da quelle nelle quali era urgente progredire sulle conclusioni precedenti. S'imponeva, cioè, un nuovo esame dei rapporti ideali e artistici delle *Prime* e delle *Terze Laudi*: e il Gargiulo non erra quando estrania dall'*Alcione* il superuomo, di cui vede tracce nella ribollente materia del libro di Maia, e si accosta all'*Alcione* con la certezza di trovarvi i più puri capolavori dannunziani.

Solo che l'interpretazione ch'egli ci dà di quest'arte è meno comprensiva di quello che ce ne avea dato il Borgese, perchè se è vero che si tratta di studiarla come realizzazione di paesaggio, non è men vero che non s'intende il significato intimo e profondo di questo « paesaggio » se non lo si colloca fuori d'una semplice gioia visiva, conferendogli un'intensità spirituale (quel « sentimento » a cui allude il Gargiulo) ch'è l'« imperiosa gioia » con cui il Poeta esalta la divina natura.

Paesaggio « orgiastico, invaso di luce, carico di profumi »: visto e sentito secondo una concezione del mondo ch'è ribellione ai vincoli sociali e conquista della bella libertà faunesca.

La coscienza storica di questa posizione dannunziana investe il credo e il sentimento di tutta una civiltà che non diremo qual sia, perchè dovremmo insistere lungamente sul binomio Rousseau-Tolstoi, di cui il Borgese ha sentito l'importanza ed anche la giustezza storica quando à precisato la via *divergente* che il D'Annunzio à tracciato rispetto a Tolstoi nella realizzazione del mito naturalistico; e stabilire le sue vigorose filiazioni da quell'*umanesimo europeo* che dall'età di Wordsword e di Goethe arriva fino a Carducci.

Ma per mantenersi a quest'altezza e vivere, con l'impeto della sua ferinità, in una solitudine primeva, gli sforzi furono molti e drammatici, perchè non sempre egli riusciva a dimenticare quell'altra sostanza viva della sua anima che lo riconduceva verso gli uomini e gli dettava le pagine in cui era dimenticata la felicità egoistica del suo possesso del mondo e si abbandonava all'umiltà segreta della tristezza. Questa nota, dirò, dimessa, gli suggerisce alcune visioni melanconiche (i *Madrigali di settembre*, ad es.) e quasi tutto il *Notturno*: nel quale, però, ritorna la virile tristezza delle Terze Laudi, così lontana da quell'altra tristezza — malata e perversa — del *Poema paradisiaco*, dell'*Isotteo*, della *Chimera*, delle *Elegie romane*.

L'arte del D'Annunzio procede per sviluppi alternati e disuguali, ma sempre paralleli: tanto è vero che accanto alle opere maggiori non riesce difficile collocar le minori e interpetrar queste come soste dello spirito del poeta tra una vetta raggiunta e un'altra da raggiungere.

Questa discontinuità di valori ha agevolato il lavorìo e il dissidio della critica: e ha alimentato il saggio recente di Francesco Flora (*D'Annunzio*, Ricciardi, 1925), nel quale tutta questa elaborazione prende forme caratteristiche e mature, testimoniando un'esigenza ch'è la presa di possesso della nuova generazione rispetto a quella che si formò e maturò negli anni del maggior dominio dannunziano.

L'impostazione del libro del Flora è tacitamente polemica: fa tabula rasa di tutta quella critica post-bellica (Brueres, Piccoli, Pasini) che à tentato di stabilire strettissimi rapporti fra la poesia del D'Annunzio e l'uomo: fra le pagine in cui si riversa l'esaltazione eroica del Poeta e le gesta del combattente.

Il Flora rimette, energicamente, in primo piano la poesia e distrugge, nel D'Annunzio, i residui del letterato - così tirannici in lui - per quanto, in più punti, siano da spostare i termini di giudizio per ricondurli verso confini meno angusti e più comprensivi della fantasia dannunziana.

Si è ormai d'accordo che la *lussuria* spieghi l'arte dell'Abruzzese; ma credo che si debba badare più liberamente a quell'elemento d'ispi-

65

razione titanica e naturistica così ben definita dal Borgese, dal Gargiulo e dal Cecchi, e sulla quale dovrà insistere chiunque voglia riprendere il problema artistico dannunziano, perchè è la sola interpretazione che possa spiegare, senza avarizia, le caratteristiche della fantasia del nostro grande Poeta e indicare le zone di luce dei suoi canti.

Il Flora, attratto dalla sua indagine negativa, non à isolato il D'Annunzio maggiore o vi ha insistito poco: à badato di più a collocar l'analisi là ove il Croce aveva gettato le prime fondamenta per una giusta valutazione dei difetti essenziali di questa personalità.

Noi, oggi, abbiamo, con più convinzione, gli elementi del D'Annunzio minore, perchè su di essi, ormai, i consensi sono pacifici (e dovevano sembrar pacifici fin dal 1912 in cui apparve il saggio del Gargiulo: con tutte quelle correzioni, s'intende, ch'era giusto fare); ma sembriamo poco disposti a gustarci la bellezza di quest'arte. Colpa, forse, del Poeta che ha profuso tesori di poesia in un campo torbido e bituminoso in cui cresce una flora doviziosa e malata, e che si è prodigato abbondantemente, alimentando una lussuria non minore della sua: la lussuria dei critici spasimosi e irrequieti.

Le pagine del Flora sottintendono un'inquietudine critica che mentre assimila e risolve, per conto suo, le vecchie soluzioni, getta nuova luce d'indagine su particolari che sembravano abbondanti o definitivamente composti nel tranquillo rigorismo della prosa critica.

E per questo dal suo esame i giudizi nei quali si era da tempo concordi si manifestano in un aspetto nuovo e concorrono a rendere più definitivo il nostro atteggiamento di fronte a D'Annunzio.

E' inutile seguire il Flora in tutto ciò che egli dice, e determinare le sue conclusioni rispetto a questo o a quel libro dannunziano, perchè preme di più intendere l'animo con cui egli discute l'arte del Pescarese, e le sue relazioni coi predecessori.

Un progresso incontestabile è questo: che mentre i critici precedenti si erano rivolti, in via generale, a un contenuto astratto, senza che le loro formule nascessero e prosperassero sempre nella viva sostanza d'un giudizio d'arte, il Flora trasferisce la « formula » in un terreno più concreto e se ne serve per misurare non più la ricchezza e la potenza psicologiche del poeta, ma la potenza e la ricchezza della sua arte « liberata » o le zone d'ombra e i limiti di essa.

Il Flora è convinto di ciò (e lo à bellamente sostenuto su *La fiera letteraria*, II, 38 e 39); ma non bisogna dimenticare che il « dilettantismo di sensazioni », la « ferinità », la « cupidigia visiva » (formule per le quali il Flora trova un termine riassuntivo: la « lussuria ») sottintendevano un'esigenza critica superiore che, mentre affermava un carattere di determinazione contenutistica, lasciava liberamente emergere il giudizio estetico.

Quando il nuovo critico ci dice che il suo intento è stato di studiare la sensualità dannunziana non per farne un « carattere d'inferiorità o per condannarla, ma solo per meglio definire l'essenza poetica del D'Annunzio » (pag. 3), noi comprendiamo che questo è stato anche il compito degli altri critici, e avvertiamo nelle sue parole una preoccupazione di originalità che veramente il Flora non ha bisogno di rivendicare, così profonda e sofferta è la sua esperienza umana e letteraria.

Tanto più che subito dopo si chiarisce il senso della sua premessa: e la sensualità con cui il Croce aveva qualificato l'arte del D'Annunzio perde la sua funzione d'ispiratrice.

Il Flora, infatti, nega che dalla lussuria possa nascer la poesia e sviluppa un concetto assai fecondo: che, cioè, il D'Annunzio è poeta quando vince nella « purezza rappresentativa il diletto bruto dell'immaginazione sensuale ».

(Belle le pagine dedicate a *Terra Vergine*: ove la materia sensuale diventa « vivo sentimento del poeta », perchè « se le creature umane e terrestri son tutte in ardore e in foja, non ànno impudicizia letteraria, perchè il poeta le contempla e le rappresenta »).

Il saggio del Flora condensa un quarantennio di esperienza critica (non è forse vero che nel suo giudizio dell'*Intermezzo* sono entrati molti sentimenti del lontano Scarfoglio: più di quanto il Flora non voglia?) e afferma il valore e, direi, la grandezza di certe interpretazioni dalle quali è impossibile scostarsi e alle quali forse mancava — come manca al libro del Flora — la virtù di collocare la poesia del D'Annunzio nello sviluppo della coscienza artistica e intenderne le vaste significazioni nel perenne fluire della nostra vita spirituale nella vita europea.

Non è, questo, un concetto retorico della critica, come il Flora inclina a credere (pagg. 10 e 11 del suo libro), ma un tentativo di studiare le origini e la formazione d'un temperamento non solo attraverso l'impulso della sua caratteristica (chiamiamola sensualità o panismo, ecc.), ma in una più schietta e, direi, più cordiale manifestazione dell'animo poetico di fronte all'universo.

G. A. PERITORE.

STILE

Le style n'est nullement un enjolivement comme croient certaines personnes, ce n'est même pas une question de technique, c'est — comme la couleur chez les peintres — une qualité de vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas d'autres. Le plaisir que nous donne un artiste c'est de nous faire connaître un univers de plus.

MARCEL PROUST.

(Da una intervista pubbl. nel *Temps* del 12 nov. 1913 e riprodotta nel numero del 1° novembre 1926 della *Revue de France*, pagine 65.68).

La giostra dei pugni

Cappa e spada

Mi soglio immergere, quando voglio riposar la mente e passare il tempo a mio agio, nella lettura dei romanzi «di cappa e spada». Questo termine comprende per me un ambito molto più vasto che non sia delimitato dalle copertine dei romanzi a dispense settimanali di Sonzogno e Nerbini: è il segnale di confino d'un arcocorno incantato, le cui cime molto inuguali corrono tra De Vigny e Dumas, Sue e Ponson du Terrail, Cooper e Stevenson, Verne e Mayne-Reid, Boussenard e Salgari, Wells e Rosny *aîné*. Alcuni di questi autori riprendo, naturalmente, in mano per rinnovare impressioni della prima giovinezza e soppesarle con occhio critico; altri vengo conoscendo più largamente di prima; la mia sensibilità o esperienza di critico eccita in me qualche sussulto di riso a certi tratti, combinazioni e svolte che per la loro semplicità tengono del ridicolo; ma respiro un'aria sana, cammino senza tormento, e mi rifaccio un po' di verginità alla fantasia. La grande fortuna di Stevenson e di Wells, la persistente leggibilità di Jules Verne, nascono precisamente dall'aver essi rinnovato il romanzo d'avventure che anticamente trovava il suo ambiente negli intrighi di corte codificati da *Cinq-Mars* e dai *Tre Moschettieri*, ma conservato sostanzialmente il loro stile.

Non isfodero paradossali ravvicinamenti. Tutti gli autori che ho accozzati insieme costruiscono in sostanza il loro romanzo in una stessa maniera: poche figure notevoli, delineate semplicemente, con caratteri ben costanti, spinte da una chiara legge interna verso una direzione fissa; relazioni altrettanto semplici, casi ovvii ed elementari, amori e tradimenti, alleanze e congiure, inseguimenti e duelli, matrimoni e morti; passioni vivaci e decise, ostinate nella virtù o nel vizio, sogguardanti l'anima o capaci di trascinarla in perdizione; ma in questo mondo, che potrebbe dirsi cubistico, si muove la vita. Fatti si svolgono e fatti si narrano; cose e azioni concrete e definite sfilano come sopra uno schermo; i discorsi, o prolissi o schematici, hanno sempre un contenuto nettamente specificato; e una logica convincente e avvincente regge questo mondo, per me così illogico, in modo da imporlo al mio rispetto e al mio interesse. Finalmente, qui mi posso abbandonare a quel beato criterio, che i libri buoni e belli si riconoscono dal non poterli lasciare senza averli finiti di leggere.

Il romanzo contemporaneo, di cui pur sono amoroso e assiduo lettore in ore di maggior tensione, si è installato in un campo assolutamente opposto. Primo, evidente suo carattere è la staticità dell'azione; per centinaia di pagine non si avanza di un passo. Interminabili pescagioni di *souvenirs*, conversazioni infinite occupano il posto dei duelli e delle congiure, degli inseguimenti e degli abbordaggi. Lo stesso Conrad, che ama il romanzo irrequieto, vi scrive *Chance*, in cui due personaggi discorrono per sessanta pagine sopra un marciapiede in attesa di una terza, che non esce mai; e se la letteratura inglese contemporanea annovera tra le sue perle quelle due meravigliose pellicole, tutte movimento a colpi di scena, che sono *L'uomo che fu Giovedì* di Chesterton e l'*Invisibile Man* di Wells, ha generato anche l'analista Joyce, come la letteratura francese ha generato Proust. In secondo luogo, qui, indefiniti e inafferrabili, i personaggi snodano dal proprio seno vaste dipanature di stati d'animo, di sensazioni, di tendenze: cose soffici e molli come bambagia, in cui la mano si affonda senza trovare ostacolo. O alla sequela delle *rêveries* si sostituisce la dialettica dei tormenti, delle irresoluzioni, delle incertezze — ossia dei serpenti che si mordon la coda. E vi trovate di fronte, nell'insieme, a qualche cosa di slegato, di perfettamente reversibile, che potrebbe anche cominciare dall'ultima pagina.

In mezzo a tutte queste apparenze spiacevoli sta un grande valore, una vera rivoluzione artistica, sta, cioè, l'avviamento intimistico dell'arte moderna, che il romanzo contemporaneo a poco a poco ha realizzato. Ma il problema che resta da risolvere è appunto questo: raggiunto e conquistato il terreno della vita interiore, e muovendo le proprie fila in questo piano più ricco e più vasto, ottenere la stessa drammaticità e concretezza dell'antico romanzo; dare movimento e figura anche alle pallide ombre della subcoscienza, anche al mistero dell'inespresso; insediare la fantasia sul trono dell'analisi, l'immaginazione alla tribuna della psicologia.

La fede contro il dubbio

Ecco: per porre di questi problemi, e per scrivere in generale ciò che viene scritto su queste colonne, ci vuole molta fede.

Scrive un amico intelligente, in privata corrispondenza, intorno ai «propositi» del *Baretti*:

«Una cosa mi trova piuttosto scettico: anzi Le dirò che non credo affatto a una possibile educazione, da parte almeno di un foglio letterario, della folla dei lettori.

«Il programma sottintende la possibilità di esportare in Italia un'arte universale, un'arte cioè un po' meno di «cenacolo», della migliore che abbiamo, e un po' più nobile, anche moralmente, di quella che va per la maggiore. Tra l'altro, appunto il carattere «intimista» del moderno spirito artistico il quale, nelle forme con cui viene finora espresso in Italia, ha poche *chances* di giungere alla generalità dei lettori. Inoltre, una classe di lettori medio-colta nel gusto moderno in Italia mi pare che non esista ancora. Non si sa se essa si stia formando tra i giovani delle Università: comunque, penso che lo scrittore universale non possa sorgere finchè colui che potrebbe diventarlo non senta di avere un pubblico, più vasto di quello letterario, pronto a capirlo.

« Il popolo in Italia non può ancora fare che dell'arte provinciale, — la gente colta che dell'arte letteraria, in senso buono, — tutti gli altri che del giornalismo più o meno decente...

E' naturale, però, che in un programma di così vasta portata vi sia della fede pratica, e disperare assolutamente della sorte mentale della collettività italiana val meno che sperare assai da essa. Tanto più che ogni previsione, in questo campo può essere delusa dal sorgere dello scrittore che a suo modo superi i contrasti e si faccia leggere da tutti».

Io non sono molto entusiasta di questo mito dello «scrittore», unico e grande, anzi «universale»; ma sottoscrivo in sostanza a quanto ha scritto l'intendente amico. La fede che dobbiamo avere ha appunto un fondo di scetticismo, che solo può illuminarla e guidarla a svolgere una certa azione, a vincere il dubbio.

Barbey d'Aurevilly

Che del resto non si sostengono qui tesi impossibili o inattuabili, ma solo umani desideri o esigenze di chi ama l'arte e il bello. La storia di ogni letteratura offre esempi d'ogni sorta a nostro suffragio. Uno è quello che ci offre l'autore delle *Diaboliques* e della *Ensorcellée* celebrato lo scorso anno per varie funebri circostanze in discorsi e in libri ,ma conosciuto e ricordato dal grosso pubblico letterario solo per le sue eleganze snobistiche e per le sue fiere polemiche contro l'Accademia.

Barbey fu un magnifico scultore di figure, truculente e sanguigne o terribilmente marmoree; amò, con gusto non sempre felice, le visioni atroci e gli orrendi fatti; ma la sua dote più grande è di aver saputo plasmare i suoi titani con una massa di elementi immateriali, estratti da una sensibilità tutta soggettiva. Quello stesso *animus* interioristico che si espandeva nelle fortunate visioni di Baudelaire o formava, gocciando da una volta di diaspro, le tremule stalattiti di Théophile Gautier, prese nella forte e rude mano dello scrittore normanno lo stampo della vita concreta, dell'azione appassionata e travolgente. Vero è che lo sforzo di dare un aspetto nettamente pragmatico e violentemente scolpito a un fondo fluido e fuggevole esaurì in gran parte questa foga attivistica: e ciò che «fanno» i personaggi di Barbey è poi ben poco, o artificiosamente troppo, rispetto a ciò che dovrebbero fare. Ma il merito di chi seppe crearli resta sempre cospicuo.

Lirica Tedesca

E ancora un esempio.

Nessuno, credo, ha tratto dall'*Antologia della lirica tedesca* del Gianturco, e dall'eccellente esposizione informativa della Mazzucchetti (Il nuovo secolo della poesia tedesca, ed. Zanichelli), i dati di un problema che pur si deve impostare. Che cosa significano tutte quelle scuole, tutte quelle etichette di cui pullula il campo della nuova Watburg? che valore possiamo assegnare a questi inforlatori dello stile e della grammatica, del metro e della sintassi?

In realtà quando studiamo i lirici banditori della rinnovata anima e del rinnovato cuore germanico, quando scegliamo i più belli di questi fiori nati dallo spasimo di una crisi e dal tormento di un'onta, ci troviam sempre fra le mani uno stesso risultato: siamo di fronte alla ricerca mutiforme di una nuova maniera di espressione che si adegui perfettamente al nuovo mondo poetico. Anche le minuzie e i colpi di testa, come la soppressione dell'articolo, sono indice di questa tendenza. Ma essa, nei vari indirizzi che vogliono realizzarla, mira appunto a trovare una forma in cui abbia movimento e determinazione anche il più vago *sensus* affiorante dalla subcoscienza o discesa dalla iperpsiche. Vuole quel che vogliamo noi, che l'indefinito, l'inespresso sia espresso: ben sapendo come altrimenti essi sono soltanto il mal definito e il male espresso.

Critica modernissima

Da qualche settimana la *Fiera letteraria* non reca più la rubrica delle «Informazioni bibliografiche». Dolenti di non avere più alla mano questo utile notiziario, abbiamo cercato le ultime puntate che ne sono comparse, e letto, con stupore, in una di esse quanto segue:

«*P. Bourget - Le danseur mondain*: Racconto dell'infelice passione di un'attrice alle prime armi e ancora ingenua per uno scrittore celebre e corrotto dalle pericolose tentazioni del successo.

» *De Navery - Avventure di tre orfanelli*: storia di tre fanciulli orfani che dopo molte avventure conquistano col lavoro intelligente una ottima posizione sociale.

» *M. Marian - Il fallo paterno*: Strane gesta di un uomo troppo attaccato al denaro cui la figlia morendo ricorda le cattive azioni compiute per ripararle.

» *Sem Benelli - Il vezzo di perle*: il basso amore di un principe russo per una prostituta che lo soggioga.

» *Niccodemi* e *Mirande - La piccina*: scene parigine moderne di una giovine calunniata che prova la sua innocenza e così riunisce due sposi divisi.

» *Croce Benedetto - Riduzione della filosofia del diritto alla filosofia dell'economia*: libro compiuto che offre in iscorcio i problemi fondamentali della filosofia del diritto secondo la riflessione più matura a cui è giunta da noi questa disciplina.

» *Pestalozzi - Mie indagini sopra il corso della natura nello svolgimento del genere umano*: il contenuto del libro è fondamentalmente questo: l'uomo che è egli mai? Esame dei tre stati: animale, sociale, morale».

Epitaffio

Giace sotto duecento versi esidecasillabi foscolo-leopardiani pubblicati in Firenze per A. Vallecchi l'anno 1926 col titolo di *Elegia dell'Ambra*.

Ardengo Soffici pittore e poeta, già futurista, un tempo ricco dispensatore di audaci e fresche nudità di lingua e di stile, maestro di argute visioni,

ammalatosi di ortodossia e di filisteismo l'anno 1923, tanto che fu obbligato a cercarsi la stampella di una «maniera»;

non riuscendo a cavare più da se stesso, quale era stato negli anni migliori, nemmeno una maniera, chetamente si ritrasse agli esercizi di versificazione dei beati anni passati in liceo,

e rinfrescò, dai quaderni classificati con *otto decimi*, le descrizioni della rondine che migra e delle toscane ragazze che scartocciano il granturco, del sol novello e della «oscura chiarità del novilunio»,

a tutti proclamando: *Altro lo stile or di mia vita!*

Riposi in pace.

Uno dei Verri.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI

Tipografia Sociale Pinerolo 1927